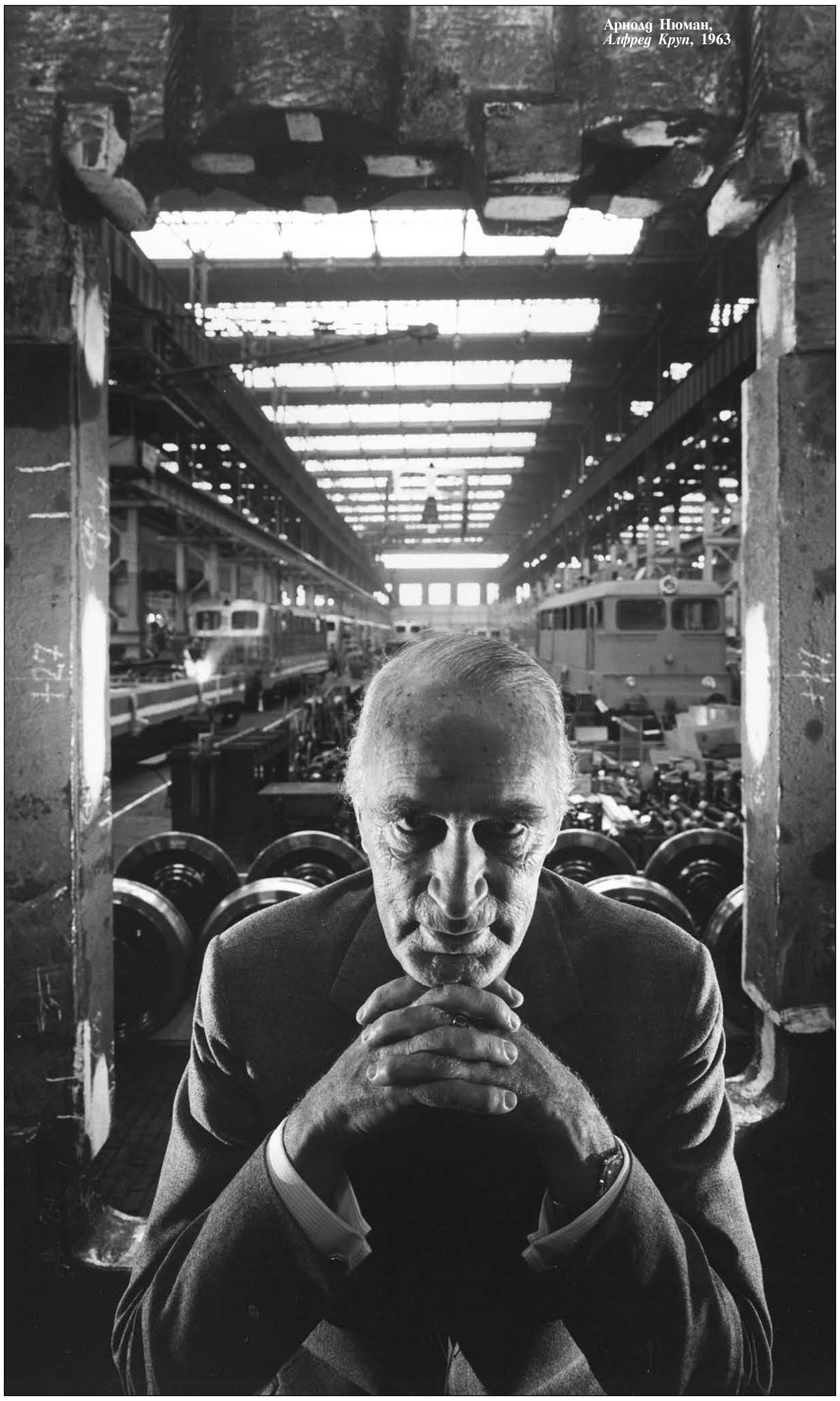
Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

K

Бр. 8 (8),
година I,
23 ноември
2018 г.,
12 стр.,
3 лв.

www.kweekly.bg



Арнолд Нюман,
Алфред Круп, **1963**

Честито!

Проф. Васил Стефанов на 85!

Преди време за 80-годишнината си Васил Стефанов ни подари своя книга, представляваща дневника му само за първия му период като директор на Народния театър „Иван Вазов". Днес, за 85-ата си годишнина, издава своя пълен „Дописан дневник". Най-дългогодишният директор на този театър има какво да ни припомни. Чрез прекрасно издадената книга от издателство „Валентин Траянов" можем да надникнем в задкулисието на театъра, да се запознаем с логиката и обстоятелствата, довели до едно или друго решение, формирали пътя на Народния театър през един повече от 15-годишен период. Защото това не бяха обикновени години; и такива вече никога няма да се повторят. През тези години един вече уморен, казионен и не търсещ театър се превърна наистина в първата сцена на България. Книгата разкрива личната гледна точка на Васил Стефанов как стана всичко това. Дори когато не споделяш едно или друго негово мнение, не можеш да не признаеш, че за него театърът, Народният театър, е обществено значима кауза. Книгата може да се приеме дори и като наръчник по реално театрално строителство. Като доказателство, че залагането на младите в театъра е печеливша стратегия. В тази битка за нов театър неминуемо има и жертви. И трябва да имаш куража да ги приемеш, защото другото е пребиваване в спокойния залив на познатото, на скуката. Васил Стефанов имаше този кураж.

Към този културен подвиг можем да добавим и някои от неговите фундаментални за мисленето ни за театъра книги – „Съвременен куклен театър"(1971), „Абсурдизмът или Театър на отчуждението" (1977), „История на българския театър, том I, От зараждането до 1878" (1997), „Пътят на режисурата" (2011) и сега новата „Дописан дневник" (2018).

Убеден съм, че именно с книгите си и с работата си като директор на Народния театър „Иван Вазов" проф. Васил Стефанов вече си е осигурил достойно място в историята на нашето театрознание, на нашия театър.

Можем да му пожелаем здраве и продуктивно дълголетие, та да посрещне и 90-ата си годишнина с нова книга (очевидно му става добър навик).

Никола Вандов

Митология на недостъпността. Георги Лозанов за изложбата на Арнолд Нюман

- на страница 4

За кожата на хрушчовките и за един стар белградски квартал - Анета Василева -

на страница 9

Какво отсъства в българската скулптура днес -

на страница 5

Безмилостна игра

Така се наместват нещата:
времето – крайно,
бетонът – брутален.

Покрай успеха на романа й „Пътуване по посока на сянката" (2009, 2014), някак по-назад остана впечатлението от поезията на **Яна Букова.** А преди години тя дебютира тъкмо със стихосбирка – „Дворците на Диоклециан" (1995). След това издаде „Лодка в окото" (2000) и още една стихосбирка в Атина, където живее – „Минималната градина" (2006). В двете й стихосбирки на български имаше податки за това, което четем в най-новата - **„Записки на жената призрак"** (Пловдив: Жанет 45, 2018), но в оня контекст те се възприеха като експеримент, а книгата й с разкази „К като всичко", излязла през 2006 година в „Стигмати", беше подмината тогава в графата „поетична проза". Българският литературен контекст често се занимава до припадък с едни и същи стилистики и автори и оставя в сянка други, които не пасват на временните моди, после идват други моди и един ден се оказваме в положението да „откриваме" наново книги и писатели. Нещо такова се случи с Яна Букова, която по-скоро спрягаха като отличен преводач, който и пише – познат похват още от социализма, за да се маргинализира даден автор. Случайно или не, тя беше преоткрита с преиздаването на романа си. Следващата й книга „4 приказки без връщане" (2016, „Жанет 45") обаче не можа да повтори успеха на „Пътуване по посока на сянката", а новото издание на разказите „К като всичко" (2018, „Жанет 45") мина необговорено и вероятно непрочетено отново. Защо се случи това, е по-обстоен въпрос, но със сигурност „4 приказки без връщане" озадачиха четящата публика - изключвам една част от нея, която не се стряска от литературни предизвикателства.

Именно стъписване, стряскане, учудване, изненада предизвика последната засега стихосбирка на Яна Букова. Ако „4 приказки без връщане" и „К като всичко" бяха прочетени подобаващо, сигурно „Записки на жената призрак" щеше да се чете и осмисля в контекст и щеше да е ясно, че това е пътят й на творческо развитие, че новата стихосбирка е закономерност...

Но какво толкова стъписващо има тук? Защо се объркваме пред необичайното, като че ли 90-те не са се случили? Или са се случили само на повърхността?

Решена в три части, от които двете последни са поеми, а стихотворенията под надслов „Завръщане в бъдещето" са връзката с по-стар етап, книгата носи всички белези на творчеството на Яна Букова, но сякаш е по-близка до „4 приказки без връщане". Когато се разшумя около романа й, я сравняваха с Милорад Павич, нарекоха писането й някакъв балкански магически реализъм с особен ритъм и герои, определяха романа като исторически, без да е исторически... Част от тези белези ги има и в новата стихосбирка, в която обаче, поради сбитостта и малкото думи като характеристики на стихотворението, те изглеждат засилени. И объркването – също.

Яна Букова е борхесов тип автор. Тя предпочита играта, препратките, загадките, неочаквания обрат, ирониите, драматургията на стиха.

Притежава дълбоки познания не само в хуманитарната област, в която е специалист, изкушена е от науката, знае много и всичко това рефлектира в „Записки на жената призрак". В книгата интонациите се сменят рязко, стихът е насечен, ритъмът – също, тонът е рязък, на места афористичността превръща стиха в сентенция, но дали не иска да ни „изпързаля", да ни „провери" или сами да се „проверим", питаме се, докато четем, дали тази ирония не се е превърнала неусетно в сарказъм... Читателят на книгата често си задава въпроси, налага му се да поставя казаното под съмнение, да внимава в текста, да впрегне познанията си и в същото време да пусне хвърчилото на въображението, за да заработят метафорите, за да се задвижат интервалите в стихотворението и да се превърнат в асоциативен мост между един стих и следващ - нещо такова представлява механиката на четенето тук. Яна Букова не иска да е лесно, разчувстващо, възвишено – обратно на ширещите се представи у нас за писане на поезия, на успешна поезия, ако има такова нещо изобщо... Тя иска да тревожи, да разбутва статуквото, да ни изплаши, стресне, директна е с риск дори да звучи грубо.

Докато четеш тези на места саркастично-ужасяващи (само каква комбинация за поезия!) стихове и поеми, постепенно осъзнаваш, че тъкмо това е езикът, с който, начинът, по който днес може да се философства, да се говори за целия живот около нас – от вътрешните терзания до политиката, от природата до концентрационните лагери, от писането и писателите до лудостта. И не просто „да се говори", а това говорене – защото на моменти се чуват различни гласове като в драматургичен текст, като гласове от сцената, но и гласове отгоре, отдолу, вътре в нас – да пробожда, да реже, да те накара, по заглавието на последната поема Drapetomania, да изпиташ непреодолим импулс към бягство.

Но бягство дали е възможно? Баналната вече фраза, че тази книга „не дава отговори", тук е качена на n-та степен. Книгата дотолкова те провокира да мислиш, разбутва те, че отговорите вече не са ти нужни. По необяснимия начин на действие на поезията, тя се просмуква в читателя и той, подобно на дете, което обича страшни приказки, но не може да понесе ужаса наведнъж, захвърля книгата, отива да прави друго, но неудържимо привлечено, отново се връща и чете жадно.

Няма да цитирам от стихосбирката, защото тя е пълна с редове, които могат да се цитират, да се извадят от тялото й и да звучат добре, умно; обаче, като омагьосано място, не допуска подобно вмешателство и иронично се отнася не само към страшното и ужасното, сериозното и сантименталното, но и към лесния прочит и „крилатите фрази", така обичани и ползвани днес, когато пазарната стойност на празното се покачва... Яна Букова ни кани да поиграем една безмилостна игра, в която ще ни трябват втори чифт криле. Тя е успяла да освети нашия зловещ свят и не по-малко ужасяващ човек в него. Свят, в който дирята след поета, целият в бяло, е кървава...

Силвия Чолева

Избрани

Васил Стефанов

Дописан дневник

Художник **Кирил Златков**
Издателство ***Валентин Траянов***

Яна Букова

Записки на жената призрак

Стихотворения
Издателство ***Жанет 45***
Цена 12 лв.

Ходене по буквите

Йежи Гедройч. „Автобиография за четири ръце". Превод от полски Силвия Борисова. София: ИК „Колибри", 2018. Цена 24 лв.

На 13 ноември в Литературен клуб „Перото" вестник „К" беше символичен домакин на представянето на автобиографията на Йежи Гедройч (1906-2000), митичния основател на Литературния институт и емигрантското списание „Култура" в Мезон-Лафит край Париж. Читателите вероятно помнят, че в един от прощалните броеве на вестник „Култура" публикувахме писмото на Гедройч „До читателите и приятелите" (вж. бр. 19/ 2018) - тогава чрез думите на Редактора заявихме езоповски и какво се случва със самите нас, в София. Ето: „Разбира се, може да не сте съгласни с нас по много въпроси, но се надяваме, че можете да оцените нашите добри намерения. Дори не винаги да сме прави, винаги провеждаме честна дискусия и не се срамуваме да си признаваме грешките. Според нас, активната позиция, дори някога да води до разлика в гледищата, може само да придаде смисъл на нашата емиграция." Емиграцията, разбира се, може и да е вътрешна. И, по спомените ми, да живеем като в средата на 80-те. Но кой е Гедройч? Защо в биографията му на емблематична фигура от Студената война името на Валенса се споменава възрядко? Защо в *Показалеца на имената* я няма Шимборска? Защото това е неговият живот, на Гедройч, а не на нобелистите Валенса и Шимборска. Още повече, това е само неговият публичен живот - частният е запазен единствено за близките. Зад перипетиите и свръхизобилието от имена, не винаги познати на българския читател, стои мечтата за „морална демокрация" в Полша и най-близките й съседки - Украйна, Беларус и Литва. Стои и подозрението към всяко раздуто его, към всяка персонална митология. Стои хасът. Другото име на Редактора Гедройч е трезвата критическа дистанция. Ето пример. На въпроса как оценява „Солидарност", през 1992 г. той казва: „Отрицателно. Това беше прекрасен подем на работническия свят и прогресивната интелигенция, който в голяма степен беше провален от еуфорията и надценяването на собствените възможности. Военното положение завари „Солидарност" напълно неподготвена, без подсигуряване непрекъснатостта на работата и изработване на линия на поведение и действие.(...) Днес е крайно време „Солидарност" да бъде пратена в архива, а не да се третира като счупен чадър, под който да се прикриват разни работи." Искам да добавя и още един силен детайл - след първата публикация на автобиографията, Гедройч, вече герой и на много художествени произведения, получава от приятели и познати различни опровержения и уточнения. Той обаче не поправя текста майка, а прибавя „Допълнения, корекции, отговори".

В представянето на „Автобиография за четири ръце" участие взеха проф. Боян Биолчев и Силвия Борисова, които разкриха кои са онези личностни характеристики на Гедройч, заради които в полската „Култура" избират да печатат Витолд Гомбрович, Чеслав Милош, Збигнев Херберт, Станислав Баранчак, Адам Загаевски, Лешек Колаковски, Славомир Мрожек... Гедройч решава „Култура" да спре със смъртта му. А не някой самозван наследник да се прикрива под чужд чадър.

М.Б.

Кой получи Голямата журналистическа награда *Йосиф Хербст*?

„Свобода на печата не значи освобождение от полицейски закони, но освобождение от произвола на полицейски органи", пише Йосиф Хербст. Големият вестникар изобщо не е обичал полицията. Нито явната, камо ли тайната. В романизираната биография на Хербст проф. Филип Панайотов влага в устата на журналиста внезапното осъзнаване, че най-хубавият негов фрагмент е следният: „Полицейските органи са снабдени с бели ръкавици. За да пипат по-чисто ли? Или да пипат по-меко? Тогава трябват кадифени ръкавици. За да се пипа умно, не са необходими никакви ръкавици. Белите ръкавици на софийските стражари много силно изпъкват в контраст с черните рамки на толкова некролози" (18 септември 1924).

След като на 16 април 1925 година Йосиф Хербст е арестуван в IV полицейски участък, на 17 април е отведен в Обществената безопасност – и следите му се губят завинаги. От Гео Милев поне е останало едно стъклено око. От Хербст - нищо. Абсолютно нищо. Обезумялата Виола Каравелова обикаля от врата на врата да търси съпруга си: „Къде е Хербст? Къде е Хербст!". И така, дълги години.

Не, Хербст го няма никакъв и у Креворк Кеворкян - същият този Кеворкян, на който преди дни Съюзът на българските журналисти присъди Националната награда „Йосиф Хербст" за цялостен принос към българската журналистика. Същият този агент Димитър, обявяван на три пъти от Комисията по досиетата като доносник, сътрудничил на управление VI-I-I и VI-C-V от 1973 г. Има ли нужда от повече думи?

Има. От думите на убития за пореден път Йосиф Хербст: „Свобода на печата ли? Оная ли свобода, която позволява на всеки нехранимайко да издава и да пише вестник, неграмотен, отровен, невежествен? Че тази свобода - за жалост - я има, тя именно е осветена от Конституцията. Покрай тази свобода страда и добрият печат, страда и името на вестникарското звание".

И тук трябва да попитаме: кого всъщност награди СБЖ? И за какво точно? Добре е съюзът да намери сили и да отговори.

К

Забранете тази книга

Алън Грац. „Забранете тази книга". Превод от английски Елена Павлова. София: Софтпрес, 2018. Цена 14,99 лв.

„Забранете тази книга" е малък детски роман за бързо прочитане. Действието се развива само за няколко дни, но в тези дни на героинята се случват толкова важни неща, че тя със сигурност няма да ги забрави, дори когато стане голяма и има собствени деца и внуци.

Ето така си седя на леглото и си мисля за бъдещето на Еймѝ Ан, а после се сещам, че тя не е истинско момиченце, а само геройче от книга. И разбирам колко хубава е историята и как хитро ме е приобщила, а уж съм изпечен стар читател.

Сюжетът е прост и може да се разкаже с две изречения: в библиотеката на едно училище забраняват цял списък с книги под предлог, че могат да бъдат опасни за децата.

Третокласничката Еймѝ Ан преодолява срамежливостта си и заедно с приятелите си намира начин да спаси от забрана любимите си книги. Докато се бори за книгите, тя започва да общува по-успешно с другите деца и с възрастните, научава, че има много пътища към една цел и е важно да избереш най-подходящия за момента, разбира какво е да се поставиш на мястото на другия и да вникнеш в гледната му точка, научава се да споделя – мисли, книги, каузи, спечелва уважението на околните. Много й се събира за няколко дни и не й е лесно, но човек не израства от лесното, нали?

Добре, знам, че издадох горе-долу какво става, но имам оправдание:

- децата не четат препоръки за книги от разни леличи, а книгата е главно за детска аудитория;
- възрастните, които биха прочели моя текст, ще се забавляват толкова много, като подхванат „Забранете тази книга", че изобщо няма да се сетят за мен, а ще си следят историята и ще се радват.

Защото:

Преводът на Елена Павлова е хубав, гладък и лек, нищо не ме подразни, толкова е приятно, благодаря!

Книгата е оформена много интересно и уютно и отвън, и отвътре – с купчинката обикнати, спасени и споделени книги, която расте в полето отдясно (ще видите).

Главната героиня е бонбон! Момиченце на девет години с две сестрички, които са истински чудовища (вярно са нетърпими, но като не са ми на главата, направо ми иде да ги намачкам и нацелувам). Впрочем, татко то на Еймѝ Ан също е подходящ за нацелуване.

Еймѝ Ан, освен останалите чудни качества, които притежава, и заради които всяко момиче и момче биха искали да й бъдат приятели, е и много наблюдателна. И понеже историята е разказана през нейния поглед, всички герои са уловени с нещо ярко и характерно, така че аз се чувствам, все едно ги познавам отдавна.

Най-любима ми е библиотекарката с рокляна на точки, естествено.

Еймѝ Ан има навик да премълчава нещата, които мисли. Аз по-често имам същия проблем, само че наопаки – първо казвам думите, а после мисля дали е трябвало да говоря. Но като виждам какви добри неща се случиха с нея, когато се научи да се обажда на място, чудя се дали да не опитам аз пък да си премълчавам понякога.

Развитието на събитията е предвидимо, но не по глупав или дразнещ начин. Освен това, предполагам, че за децата нещата няма да са толкова прозрачни.

Много ми харесва чистият и точен изказ, с който са предадени миговете. Чувствата – решителност, колебание, огорчение, досада, моментът, преди да поемеш риск, моментът на облекчение. С очарователна лекота, без да се натиска прекалено. Емоциите са нарисувани с чисти и ярки бои, които изглеждат красиво и поотделно, в реда, в който се леят, а също и когато се смесени. Няма мръсни и грозни оттенъци. Хубаво е.

Като бивша учителка, беше ми любопитно да хвана някои от похватите, които учителите на Еймѝ Ан прилагат, начина на общуване, дори самата организация на училището. Директорката с бананите – каква симпатична директорка! Часът по свободно четене – един час от седмицата, определен за това всяко детенце да си чете наум книжка, която си е избрало – всяка книга, само да не е учебник. И децата обичат този час.

Еймѝ Ан обича четенето. Ако й беше безразлично, тя нямаше да обърне внимание на глупавата забрана. Още повече, че тази забрана е представена по загрижен, политически коректен, съвсем безобиден уж начин. Децата извеждат тази хиперкоректност до абсурд, иначе тя би могла – какво би могла, тя се приема безропотно от обществото и от всеки отделен човек в него. Какво да се занимаваме с тия глупости, нали...

Книгата показва колко е важно да ни пука. Да си разваляме спокойствието в името на нещата, които смятаме за важни. Да правим жертви и да търсим съмишленици. Да не се отказваме. Да не пестим сили.

И, разбира се, това е книга за книгите и библиотеките. Любимото ми!

Ето основната идея, както е на стр. 75:

***„Хубавите книги не бива да остават скрити. Трябва да се четат от колкото може повече хора и колкото се може повече пъти.* Само че това не беше съвсем вярно. Не само *хубавите книги* не бива да остават скрити. Отнася се за *всички* книги. За която и да е книга. Няма значение за какво се разказва в тях и дали аз ги харесвам, нито дали ги харесва госпожа Спенсър или пък училищното настоятелство.**

Аз имах късмет. Родителите ми бяха готови да ми купят всяка книга, стига да ги помоля. Но не всички родители биха го направили. И не всички можеха *да си го позволят*. Именно затова съществуват библиотеките: за да осигурят на всеки равен достъп до книгите. Това бе и причината да отворя библиотека „Шкафчето на забранените книги" и заради това възнамерявах да събера всички книги, забранени от госпожа Спенсър. Дори тези за Капитан Гащи."

Нали е умно детето Еймѝ Ан! Разбира се, често забраната прави нещата по-сладки (например ябълките). И обратно, но всъщност същото: задължаването и натрапването отблъскват дори от неща, които сами по себе си не са неприятни. Но това са твърде елементарни методи за събуждане на интерес и обич към четенето и създаване на трайни навици. Разбира се.

И още нещо, с което „Забранете тази книга" спечели и без това отдаденото ми сърце. Много се забавлявах дори само със заглавията на книгите, които са споменати. Откакто четох „Градът на сънуващите книги, не бях попадала на толкова много чаровни заглавия, а тук става дума за имената на реално съществуващи книги – още построхотно. Заглавието е като адрес, като врата, която можеш да отвориш и да влезеш в градина, да тръгнеш по път, да гледаш към различен хоризонт. Имах това чувство – като пред път – през цялото време на четенето.

С удоволствие ще потърся онези книги, които са споменати и са преведени на български. С нетърпение ще чакам да бъдат издадени онези, които още не са. В очакване съм. Списъкът с книгите, споменати в историята, е много по-полезен и интригуващ, отколкото въпросите от Наръчника за ученици и учители.

Обобщение: прочетете тази книга. Умна, забавна, може да помогне на много хора. Точно такива приятели си търсим, нали?

Мария Донева



Майкъл Кейн в кадър от *Моето поколение*

От пръв поглед

Буйството на 60-те и Майкъл Кейн

„Моето поколение" (My Generation), 2017, Великобритания, 85 минути, режисьор Дейвид Бати, продуценти: Майкъл Кейн, Дик Клемънт, Фодла Кронин О' Райли, Саймън Фулър, Иън Ла Френе, Бен Хилтън; сценаристи: Дик Клемънт, Иън Ла Френе, оператор Бен Хоукен, монтаж Бен Хилтън, с участието на Майкъл Кейн като водещ и спомени на Дейвид Бейли, Роджър Долтри, Джоан Колинс, Пол Маккартни, Дейвид Пътнам, Туиги, Мариан Фейтфул, Мери Куант.
Награда за Майкъл Кейн на фондация Мимо Ротела от Венеция, където е извън конкурса.
Показан на Киномания
Следваща прожекция - 25 ноември в Дом на киното.

Адреналинен филм. Неотразимият Майкъл Кейн (1933), роден като Морис Микълуайт в семейството на търговец на риба и чистачка, разказва за 60-те в Лондон и всичко, което няма да е същото – дори и собственото му име. Енергията на младите напира срещу установеното. Лондон бърз и шик. Майкъл Кейн е от първите актьори в английското кино с пролетарско потекло и кокни диалект. Момичетата пускат дълги коси, момчетата се обличат в ярки дрехи. Родителите се мръщят и негодуват. Няма кой да ги чуе. В музиката се пръкват Beatles и Rolling Stones. Омайват и скандализират. Във фотографията се прочува Дейвид Бейли, който снима, както диша. Мери Куант измисля миниполата и девойките хукват с голи крака. Фризьорът Видал Сасун изобретява геометричната прическа, известна у нас като „сасон". Също момиче от народа, кльощава, късокоса и странно гримирана Туиги се превръща в модна икона, както и красивата блондинка Мариан Фейтфул – в рок легенда от 60-те и една от любовите на Мик Джагър...

Креативността и разкрепостеността бележат раждането на британската поп/субкултура. Но, както подчертава Майкъл Кейн, почти всички от видните й представители, станали планетарни звезди, са образовани, макар и безплатно.

Разделен на „три действия", „Моето поколение" е намислен като носталгично завръщане в 60-те на британското младежко бунтарство и влиянието му върху света, със спестени маниерите по САЩ, Войната във Виетнам, властта на наркотиците (за тях говорят пределно откровено Джон Ленън и Пол Маккартни в тв-предавания), хипи движението, бездната между поколенията, разочарованията и разделите...

Архивните кадри са изобилни. Много от тях са уникални. Музиката изригва в небесата. Единствен Майкъл Кейн е показан в два времеви пласта – тогава и сега, като достолепен, приветлив и енергичен гид на спомените си. И е важно, че е избран да води тъкмо той – човек и актьор, вдъхващ безпрекословно доверие.

Любопитно е, че гласовете на Пол Маккартни, Роджър Долтри, Дейвид Бейли, Мери Куант, Туиги, Мариан Фейтфул, с които Майкъл Кейн разговаря, са вече възрастни, а на екрана ги виждаме в звездната им младост, запечатана в цвят или в черно-бяло.

Производството на „Моето поколение" е отнело на режисьора Дейвид Бати и на Майкъл Кейн 6 години. Монтиран е адекватно – и на бурното десетилетие, и на популярния документализъм на самия филм. В рекламен ритъм шеметно се сменят кинокадри и места, хиляди ситуации, улици и интервюта... Разбира се, когато става дума за британски филм с Майкъл Кейн, отсъствието на чувство за хумор е немислимо, а самоиронията на актьора е очарователна.

Филмът е ценен и с фестивалността си – хем показва на младите зрители непознати за тях идоли, идеи и буйства, хем завръща възрастните към собствената им младост, белязана от Джон Ленън, Пол Маккартни, Мик Джагър, Туиги...

Прочее, открих и раздвояване в заглавието: „Моето поколение" е изповед на Майкъл Кейн, но и парчето My Generation на The Who – една от знаковите групи на 60-те.

За Brexit не става дума, но филмът съвсем неслучайно се цели в глобалния британски успех от 60-те, пък бил той и попкултурен.

Геновева Димитрова

Завинаги изгубени

Това е заглавието на изложбата с живописни платна на Свилен Стефанов, която се открива на 22 номеври от 19 часа в галерия ONE MONEV.

Изкуствоведът проф. Чавдар Попов пише за изложбата: „Живописта на Свилен Стефанов е, струва ми се, съзнателно заредена с определена „двойственост" и притежава колкото буквален, толкова и символичен подтекст. Като културологично „обременен" художник, авторът спазва някои традиционни конвенции на живописната медия. Неговите картини, както е редно, са на платно, рисувани са с маслени бои. Като правило те са изградени в подчертано хоризонтално разположена, панорамно ориентирана композиционна рамка, в два контрастни плана.

Персоналният пластичен мироглед на автора ни води през баналното, към парадокса и притчата. Отвъд тривиалността и абсурдизма на текстовете и на изображенията се крие значим асоциативен и концептуален пласт, който ориентира по-изкушения зрител към един амбивалентен прочит на визуалния образ. Неслучайно заиграването с английския ни препраща към установените клишета и конвенции на съвременния Art World."

Изложбата ще продължи до 19 януари 2019 г.

К

In memoriam

Сбогуване с Уилям Голдман (1931 - 2018)

Читателят е ненаситно същество. Иска да знае не само от какво са направени героите, но и техните смъртни автори. Когато обичаш даден автор, по правило искаш да знаеш всичко за него. Къде е роден, къде е учил, с кого се е запивал и къде се е запилявал, от кого се е очаровал и най-вече кого е разочаровал. Като читател не правя никакво изключение в своеобразното хербаризиране и митологизиране на автори.

Но не и по отношение на Уилям Голдман. Може би, защото от самата му поява у дома, го приех за част от семейството, изгубен, но щастливо намерен чичо, чието минало е обвито в мистерия, и за всеобщо добро е найдобре да остане така. Той се появи в изданието на „Златният храм" от 1967, от което обложката също така мистериозно бе отлетяла. Появи се в ключов момент, когато имах нужда от добър приятел, житейски отракан, раним и съвсем малко циничен, а с Холдън Коулфийлд някак не можехме да се разберем. Книгата беше част от семейството ни и фрази като отварящата „Баща ми беше надут човек", „Захари е хубаво име за куче" или „Обзалагам се, че аз и вие сме единствените хора в целия щат Илиноис, които четат Пруст в този момент", изречена в задушна университетска библиотека, са думи, които ще помня, докато мога да помня. Доста от това, което мисля, че знам, съм научил от тази книга. В един момент, когато ми се налагаше често да пътувам с влак по 8-9 часа, просто я прочитах по два пъти. Никога не си зададох въпроса що са човек я е написал и дали това наистина се е случило. Наистина ли е имало Зок, Анабел, мис Туили, Реймънд, Гунга Дин и баба Рее с нейните 10 цента. Убеждението ми, че те съществуват, бе непоклатимо, също както други вярват в световната конспирация, хобитите, Хари Потър или че Елвис е жив. Убеждението ми, че „Златният храм" е една от най-живите книги, до които съм се добрал, е все така непоклатимо.

Създаването на свещени чудовища в литературата е част от задълженията на работниците във фабриката. Пътем това е убило значително количество от иначе качествената продукция. А понякога не е нужно нищо друго, освен едно дете просто да посегне и да вземе книга, без да му се обяснява що за птица е господин или госпожа авторът/ката, къде е роден и кога е умрял.

Всичко, което е държал да каже, го има между двете корици във вангогово жълто и в името на най-искреното доверие, което читател може да изпитва към автор, е най-добре това да остане така.

Момчил Миланов

Реплика от ложата

Процесът

„Процесът" по Франц Кафка, превод Любомир Илиев, постановка Иван Добчев, режисьори Димитър Сарджев и Григор Антонов, сценография Борис Далчев, костюми Михаела Добрева, пластика Мира Гоговска, композитор Христо Намлиев. IV курс „Актьорство за драматичен театър", клас проф. Иван Добчев: Александър Тонев, Божидар Йорданов, Владимир Матеев, Габриел Плачков, Елена Дечева, Лора Недялкова, Марио Гълъбов, Мария Бакалова, Мария Тепавичарова, Мартина Георгиева, Мартина Пенева, Мила Гергова-Роберт, Михаил Рядков, Петър Петров, Поля Йорданова, Симона Здравкова. НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов".

Иван Добчев и неговият екип се захващат с дело, каквото днешните български театри само по изключение биха могли да си позволят. Те качват на сцената Кафка, без да редуцират многопластовата сложност на този процес. Особено и тъкмо защото става дума за *Процесът*.

Текстът не е завършен и вижда бял свят, само защото Макс Брод отказва да изпълни предсмъртната воля на Кафка: да изгори непубликуваните му ръкописи. Брод композира фрагментите, безредно събрани в три плика, и „съставя" *Процесът*. Впоследствие се появяват три алтернативни подреждания. *Процесът* няма собствена романова структура, а за драматургична да не говорим. Въпреки това, в немската театрална култура са реализирани четири негови адаптации.

Добчев и екип представят собствен вариант. Сюжетният монтаж и предприетите редукции не търсят „превод" чрез опростяване. Напротив. Гради се алгоритъм, търсещ плътно внушаване на ключа: „Правилното схващане на нещо и неправилното разбиране на същото нещо не се изключват взаимно напълно" (заявен от каплана с притчата *Пред закона*, единствения публикуван от Кафка фрагмент, коментиран от Йозеф К. така: „Лъжата се превръща в световен ред").

Акцентирана е базисната двусмисленост на разгръщаната история: набъбващата симбиоза между „съда" и К. Нещата извират от неговия собствен Аз, обуславян обаче в система, от която колкото иска да се откъсне, толкова търси въвличането си в нея. Той се изпълва със „закона" и се стреми да постигне изпълненост в него. Проблемите на персоналното и проблемите на социалното клонят към вплитане и даже към тъждественост.

Постигнатата и в постановката реалност има за свой организиращ принцип специфична ирационалност. Тази реалност може да бъде тълкувана като абсурдна само при поглед отвън, опитващ се да я рационализира. Собствената й логика обаче спонтанно предизвиква гледане и на персоналното, и на социалното през по-скоро фройдистка перспектива: затова сексуалността има така възлово място в тъканта на разгръщания процес.

Нарастването на ужаса идва от банализирането и нормализирането на собствено абнормалната процедура по унизяването на човешкото. Макс Брод обаче свидетелства, че Кафка многократно избухвал в смях, представяйки текста си. Ескалиращият ужас, носен от цялото, се просмива в детайлите. Представлението съхранява необходимата за адекватния подстъп към Кафка смес между ужасното и смешното.

Създателският екип е свършил изрядно работата си в повечето компоненти. От адаптацията през постановката и режисирането, сценографията и музиката, налице са открития и постижения, присъщи на театъра от най-висока класа. Има даже сцени (напр. тази с каплана, както и сцената на смъртта), които имат ценност и като самостоятелни визуално-пластични творби.

Разколебаването на внушението идва от работата на актьорите. Трябва ли позитивно да изведа някого от тях, бих споменал Александър Тонев (Титорели). При всички останали се забелязват повече или по-малко дефицити, като следва да се отбележи, че женските роли са в цялост по-добре защитени от мъжките. Недостигът на сценичен, житейски, а може би и интелектуален опит си казва думата, макар и далеч не в еднаква степен при всички. В резултат, сцените от последната трета губят скорост, интензивността спада и иначе блестящият финал остава в немалка степен немотивиран.

Рискът да се отиде към толкова сложна постановка, висока литература и естетика несъмнено си струва – най-вече заради студентите. Българските професионални театри, стоящи под натиска за привличане на масова публика, трудно биха тръгнали към подобен риск, стига вече да са в състояние изобщо да го поемат. Актьорът обаче непременно трябва да има такъв опит и колкото порано – толкова по-добре.

Георги Каприев



Александър Тонев и Божидар Йорданов в сцена от *Процесът*

Петък рано утрин

Борисов през 2011-а, Борисов през 2018-а...

В петък сутрин премиерът доволно питаше Антон Хекимян за положителния евродоклад, а в петък вечер падна главата на вицепремиера Валери Симеонов. След като дълго време казваше, че не му пука за медиите, сега обвини „медийната система" за свалянето си. Като се има предвид, че го свалиха „Господари на ефира", предаване, което само седмици преди това беше дискредитирано от един репортер-симулант, смятайте какво щеше да стане в държавата, ако всеки ден имаше работещи медии.

В други интервюта пред Хекимян Борисов е бил по-обстоятелствен в описанието на храната си. Сега стана ясно, че премиерът *и не закусва, и не обядва*. Сякаш са го заситили думите на Волен Сидеров и Валери Симеонов през годините.

Точно тази правителствено-парламентарна диета ми напомни за интервюто на Диана Найденова от 2011 г., пак по bTV, в „Опасно близо". Тогава Волен Сидеров обвинява Борисов, че му купува депутатите, а премиерът отговаря на Сидеров, казвайки: *Да не съм го завел аз доведения му син у тех и майка му?!... Жена, деца, любовници... Имам приятелски чувства към Волен Сидеров, ама сега да ме обвинява и за семейните си проблеми, ми идва повече.* Ей така си говори елитът! В сегашното интервю, като гадателка на импулсен телефон, Борисов реди, че в нормалния живот едва ли би се събрал със същите хора, но работи с „патриотите", защото „така ни подреди животът", „избирателят отреди така".

И тогава, и сега по улиците протестират. През 2011 г. протестират работниците в БДЖ, синдикатите плашат с национален протест. През 2018 г. протестът е срещу високите цени на горивата, срещу гражданската отговорност и... въобще срещу бедността.

И тогава, и сега Борисов четири пъти казва, че повече пари на народа никога не са давани! Да живее директната пропаганда – повторение, повторение, повторение! Докато и последният пенсионер разбере, че така, както сега му увеличават пенсията, никога не са му я увеличавали. С 40 лева.

През 2011 г. Диана Найденова е леко нетърпелива. *Ще чакаме шест до осем месеца за електронно правителство?,* е един от въпросите й. Е, чака още. Такива въпроси с конкретни дати не бива да се задават. Интервюто можеше да се излъчи едно към едно и сега. Много елементи се повтарят. От 2011 г. досега не само електронно правителство няма, ами и Борисов спря да употребява тия думи. Говори за електронни регистри, електронна система, но е-правителство? Това – не. Това не ни е нужно, защото чиновниците в държавната администрация не щат да работят, въпреки че бонусите, които им се раздадоха, са около 700 хил. Така прозвучаха думите на премиера: за какво ни е електронно правителство, като няма електронни служители. Затова пък политолози изобретиха електронния народ. Наизлязоха в тв студиа през седмицата преди 15 ноември коментатори, които обясниха как в социалните мрежи е избухнало грамадно ново фейсбук-въстание. Организирали се хората чрез интернет и излезли на улицата... Където е електронното ни правителство, там е и електронният ни народ!

Още едно сходство – и през 2011 г., и през 2018 г. Борисов пита журналиста откъде да вземе пари? И изрежда подписаните от неговите опоненти дългосрочни договори. През 2011 г. сочи договорите за тецовете, за електроенергията, за ветропарковете... Всички тях държавата ги дотира, ядосва се премиерът. През 2011 г. Борисов аха да се закълне, че влакът спира да лети към пропастта и през 2012 г. БДЖ вече няма да е длъжник на държавата. През 2018 г. Борисов даже не споменава БДЖ, а това, че продължава да лети към пропастта, е пропуснато. Цигов чарк е изчезнал като топос в речта на премиера, затова пък ТЕЦ-овете пак са виновни, като към тях е добавена и КТБ. Само „рязане" е решението, казва през 2011 година.

Като гледаш тия интервюта, излиза, че Борисов сдава властта след протест, пуска някой да подпише някакви договорите, дето ще го мъчат, и после взима властта, за да пита журналистите откъде да вземе пари. През 2018 г. всичко е наред, щом докладът за напредъка на България от Брюксел е положителен. Само оценката за медиите се пречка в тоя доклад. Но Борисов е мъдър – той в медийните дела не се намесва. Това е въпрос, който медиите сами трябва да си решат.

Жана Попова

Думи срещу думи

Срещу митоцентричното ни себепознание

Инна Пелева. „Георги Марков: снимки с познати". С., Кралица Маб, 2017 г.

Заглавието е публицистично, но книгата е научно изследване, проведено с антропологична добросъвестност към детайлите и оборудвано с постмодернистка рамкова идеология.

Жанрът, в който Пелева работи – макар и да не го формулира никъде в книгата по този начин, - е именно *литературна антропология*: подробно *теренно* проучване на сектор от родното литературно поле или най-точно, на една междинна зона между това поле и политическото, доколкото можем да смятаме, че литературата ни от времето на социализма е обхващала и зони, освободени от политика.

Тук впрочем двете полета са неизбежно свързани. Главният обект на изследователския интерес (Георги Марков) е бележита литературно-политическа личност с две взаимно изключващи се на пръв поглед фази в краткия му, уви, живот. В първата фаза (предимно литературна) Марков е млад способен писател с официозна кариера, любимец на властта, известен софийски плейбой. Но идва лобната 1968 година и съвсем скоро след нея Марков става съвършено друг: хазартен беглец на Запад, награден драматург, смел будител на заспалата българска съвест, саможертвен герой. И, разбира се (не на последно място), автор на знаменитите „Задочни репортажи за България" – една епическа анатомия на социализма, която заема достойно място в поредицата документално-мемоарни родни класики, водеща началото си от „Записки по българските въстания" на Захари Стоянов.

Кое от двете лица на Марков е истинското? Може ли да са истински и двете? Ако е така, къде е връзката между тях? Тази група въпроси прорязва като червена нишка книгата на Инна Пелева и е осмислила всъщност написването й. Валидността им произтича от факта, че основният ни обществен дискурс след 1989 г. – публицистичен, медиен, книжовен – настоява да дефинира като истинско почти изключително второто от двете лица на писателя. Причината е ясна: доминантният революционен наратив в интерпретирането на родната ни история търси в този казус героика, защото не иска да загине и отмре, още повече че с него е сраснат и легитимитетът на централната власт. А за да не отмре, той трябва да се захранва периодично с нови епизоди, нови дати, нови актуалности; неговият 3 март не може да си позволи да изпуска нито своя 9 септември, нито своя 10 ноември, нито нещо междинно (като убийство на творец-дисидент), което му пада на пътя. Ето защо и на новото време, твърди по един или друг начин Пелева, му трябва пантеон от героични предци с чисти или поне зачистени биографии, които да придърпат нагоре към плана на героиката нормата за порядъчно обществено поведение от времето на социализма, както и да охулят задочно – за пореден път в митоцентричното ни себепознание – историческия отпадък, „заспалото", компромисното средностатистическо българско население, което се е опитвало да живее нормално през периода. Трябва му и друг пантеон, този път актуален: съставен от нови герои с чисто/зачистено минало, които да следват в днешно време заветите на предците, брулейки, така да се каже, „по тяхному" днешните въплъщения на потомствената „заспалост".

Инна Пелева не концептуализира директно тези употреби на Марков. Но ги проблематизира: осветява ги, оглежда ги, докосва се до тях. Въз основа на голям брой източници (документално-биографични книги, белетристика, научни статии, публицистика, онлайн изказвания и интервюта) тя въвежда в чистотата на големия наратив „Марков" значително количество материал от „зачистеното": казионните ранни повести, заиграванията с властта и лично с Тодор Живков, странните интимни взаимоотношения с институцията „Държавна сигурност" (собствен кабинет там, според един от източниците), получените вследствие на всички тези движения в социалното поле предимства и облаги.

Разисква в същия план и други творци или интелектуалци от периода, развили аналогично двустранни поведенчески лица или също подлагани на споменатите хигиенни процедури: Цветан Стоянов, Павел Вежинов, Вера Мутафчиева, Любомир Левчев.

Инна Пелева се въздържа от оценки, камо ли клейма. Задачата, която си е поставила, не е да смени големия наратив „Марков" с друг, „свой". Импулсът й по-скоро е да задържи всички данни, хипотези и обстоятелства около казуса максимално видими, максимално активни, за да попречи на споменатия наратив да се утаи окончателно. От тази гледна точка изследването й представлява своеобразен вариант на архетипното търсене-пътешествие – не на Светия Граал, а на нещо по-благородно, на истината, която може и да не възкръсне от фактите, но със сигурност ще остане погребана в случай, че ги подменят с лъжи и романтизации. Слава богу, благодарение (и) на тази книга, търсенето продължава.

Владимир Трендафилов

Мрежа/паяжина

Птиците | 5G

С пристигането на богатата и разглезена Мелани Дениълс в Бодега бей птиците внезапно полудяват и започват да нападат хора. Връхлитат безпричинно, яростно и самоубийствено. Познахте Хичкок, нали? Птиците в представите ни са архетипно свързани със смъртта, та сигурно затова изпадаме автоматично в ужас, когато се натъкнем в новините на необясними инциденти с птици. А те сякаш зачестяват. В края на този септември в Британска Колумбия, Канада, ята скорци пикирали с главата надолу в асфалта на пътя към фериботния терминал Тсаувасен, за да умрат при сблъсъка. Поне това показала аутопсията – никакви следи от отравяне и болести, просто са се разбили. Какво е могло да причини такова самоубийствено поведение? А в началото на този месец стотици скорци спонтанно паднали мъртви от дърветата в Хюйгенспарк близо до гарата в Хага. Патиците в езерцето също показали странно поведение: едновременно потопили главите си във водата, а някои бързо отлетели и накацали в канала и по близката улица. Този път обаче имало заподозрян – новата 5G предавателна антена, която точно в този момент е била тествана за обхват и връзка с гарата. Аутопсията също потвърдила, макар и косвено, тази версия, отхвърляйки версията за отравяне или зарази. Птиците внезапно и едновременно умрели от... сърдечна недостатъчност. Възможно ли е микровълни с честота 7.40 GHz (това съответства на дължина на вълната 4.05 см), излъчвани от антената, да са влезли в тежък резонанс с птичите сърца и да са причинили смърт? Нищо не го доказва, но медиите раздухваха и един случай с полудели крави в Лоперсум, Грьонинген, пак в Нидерландия през януари миналата година, когато цяло стадо се хвърлило в някакво дефиле. Пак бяха заподозрени G5 емисии, но защо точно те? Ами 4G емисиите, ами вълните от IoT каналите? Та ние просто плуваме в океан от всевъзможни електромагнитни излъчвания и за това съвсем не са виновни „умните градове". Такава радиация има откак свят светува, натурална. Идва от Космоса. Просто ние сега я използваме за пренос на информация. И все пак, дали микровълните, които не са с достатъчна мощност да ни „изпържат" буквално, продължават да влияят по някакъв начин на здравето ни? На експертите от телеком-индустрията, на разните там чиновници от комисиите по комуникациите ли да вярваме или на лекарите? Инстинктивно се доверяваме на лекарите, разбира се. В САЩ д-р Шарън Голдбърг, лекар по вътрешни болести и професор, разбуни духовете на съдебно заседание в Мичиган в края на октомври т.г. с твърдения, че 5G вреди на здравето. Д-р Мартин Бланк от отдела по психология и клетъчна биофизика в Колумбийския университет я подкрепи? Федералната комисия по телекомуникациите няма капацитет да се произнася по здравни въпроси, отсече д-р Голдбърг. Но пък дали медиците имат капацитет по телекомуникационните въпроси? Не може да се сравнява радиационният ефект на микровълновите печки, които фокусират радиацията, с този на антените, които правят точно обратното, разпръскват я. Освен това, ние с нашите тела винаги сме си малко нещо антени. Оловото в старите ни пломби може да реагира на радиовълните и даже да ни накара да чуваме гласове в черепа си, защото прихванати, радиовълните могат да се придвижат по костите до вътрешното ухо... Но това не означава, че вълните ни увреждат.

Микровълните могат също да причинят щракащ шум във вътрешното ухо, но то е заради свиване и разширяване на определени субстанции. За да бъде нанесена вреда обаче, вълните трябва да бъдат фокусирани доста упорито и целенасочено, а гибелният ефект отново е заради загряването. Просто това е следствието от резонанса с микровълните. Механичният резонанс, който може да накара цял един каменен мост да рухне, без да го загрява, няма никаква връзка с микровълните и G5 в частност. Освен това, колкото по-къса е вълната, толкова по-бързо се разсейва, минавайки през материя. Технически погледнато, G5 лъченията са много слаби. Именно затова и антените са навсякъде - по стълбовете на уличните лампи, например. Просто електрониката не се нуждае от убийствена мощност, за нея е достатъчно информацията да се запазва след модулация и демодулация на сигнала.

А на Хичкоковските сценарии из медиите спокойно можем да гледаме като на художествена форма на изнудване на телеком-лобитата от страна на еко-лобитата.

Райна Маркова

Митология на недостъпността

Изложба „Майстори на фотографията – Арнолд Нюман", СГХГ, проект на фондация МУСИЗ

Ще си позволя да започна текста си за изложбата на Арнолд Нюман с коментар за друга изложба, също състояла се наскоро в София – тази на Надар, пак с портрети на знаменитости, но правени един век по рано. Надар утвърждава фотографския портрет, превръща се в своеобразен негов баща, като снима Александър Дюма, Емил Зола, Жак Офенбах, Жорж Санд, Жул Верн, Клод Дебюси, Сара Бернар и много други големи имена от своето обкръжение. Така успява да се пребори с нервната конкуренция на живописта, която още от Ренесанса има репутация на кралицата на този жанр. На мястото на маслените портрети по стените на буржоазния дом се появяват образи, „създадени с машина", и то с претенция за художествени произведения, които вече никой не вижда основание да оспорва. Дори Шарл Бодлер, който по повод откриването на фотографията твърди, че ако тя се приеме за изкуство, това ще е изкуството „на тълпата и простолюдието", с готовност застава пред камерата на Надар. Впрочем, Надар, подобно на Бодлер, също е бунтар (но не мрачен, а весел), който има смелостта да се противопоставя на общоприетото мнение и да променя стереотипите на мисленето и вкуса. В този смисъл, фотографията му дължи много – не само заради приноса на неговите „бележити портрети" към историята ѝ, а и заради собствената си културна легализация. А тя, както се знае, е бавен и противоречив процес, особено преди естетическия обрат, предизвикан от модернизма.

Персонажите на Нюман приличат на персонажите на Надар – и те са хора на духа, постигнали своя успех в турбулентната зона на въображението и провокацията: Артър Милър, Джорджъ Брак, Игор Стравински, Кристиан Диор, Макс Ернст, Ман Рей, Пабло Пикасо, Пит Мондриан, Салвадор Дали, Труман Капоти, Хуан Миро и т.н. Нюман обаче има привилегията да живее в златното време на фотографията, когато предразсъдъците към нея са напълно преодолени, а новите платформи на образа още не са я маргинализирали и обезценили. Тя се е наложила като изход, през който можеш да напуснеш баналното си съществуване и да станеш някой, когото „цялото общество приема да го освободи от своите физически закони и да му осигури постоянна рента от едно лице", както пише Барт през 50-те години на миналия век за прочутото фотографско студио на Аркур в Париж.

Портретите на хората на изкуството, основно актьори, направени там, са били „ритуал на посвещение, диплома за висока класа, истински паспорт за професионализъм". При това, Аркур все пак е занаятчия, а какво остава за фотограф от класата на Нюман с пряко влияние върху визуалния наратив на известността през XX век.

Но за да можеш да правиш другите известни, преди това трябва сам да си се превърнал в такъв, което при Нюман не става лесно – той тръгва от социалните низини, лута се в артистичните си предпочитания, чука на не малко заключени врати, докато се стигне до прочутата реплика на самия Стравински: „Господин Нюман, вие ме направихте известен". Разбира се, усеща се доза ирония, но не към възможностите на фотографа или на фотографията, а към начина, по който творците присъстват в масовото съзнание, покорено от масовата култура. Тя, заедно с възхода на масовата преса, създава очакването, че щом искаш да си известен, трябва да си звезда, което значи да дадеш шанс на другите да се идентифицират с твоя персонаж от една съвременна, „близка, привлекателна, омайваща митология на щастието", както я определи Едгар Морен. Портретите на Нюман са заявен отказ от подобно митологично сближаване между успелите и неуспелите, интелектуалната дистанция е тяхната запазена марка. Персонажите му не разпалват колективни емоции, а защитават собствените си индивидуалности, неговият наратив на известността не е звезден наратив. По който път по инерция наричат дори Надар „фотографа на звездите", както той не би могъл да бъде, просто защото тогава не е имало звезди – митологията на щастието, чийто продукт са те, е родена от масовата култура през XX век. За Нюман вече са налице всички условия да бъде фотограф на звездите, но той не иска да пусне персонажите си да излязат от високата култура и да се превърнат в кумири на масите. Портретите му – сериозни, дори строги, изглеждат като „бели врани" в една иконосфера, където отвсякъде – от изкуството през спорта до политиката, се издига звездата, за която Морен ще каже, че е повлияна от „устрема на имагинерното към реалното". Образът им задължително трябва да съчетава публичния вход с елементи от личния им живот, така че обикновеният човек да усети телесната уязвимост на необикновения човек, обща участ, която го поставя в „омайваща близост". Именно в това културно усложнено воайорство се състои звездната митология на щастието, от която фотографите, включително и най-известните, през миналия, а и през този век продължават да си вадят хляба.

Дори в киното иконографията на звездите не е създадена от киното, а от холивудските фотографи, защото за нея екранният образ не е достатъчен. Необходимо е в „устрема на имагинерното към реалното" да бъде добавен и човешки образ; и то така, че да се слеят в един, което може да стане само „на снимка". Освен със създаването на митологията на звездите, фотографите се ангажират и с демитологизацията им, като „издават" трагиката на битието им следствие на това, че колкото повече превръщаш личния си живот в публично достояние, толкова повече го губиш, позволяваш на публиката да го присвои.

Големите майстори, като Хелмут Нютън и Ричард Ейвидън, независимо че представят блясъка на звездите за витринни издания, като „Вог", „Харпърс базар" или „Плейбой", не крият тяхната разпадаща се идентичност, травмата от обитаването на тяло, което не ти принадлежи. Впрочем, и Нюман има един кадър – на „звездата на звездите" Мерилин Монро, сниман от обратната страна на известността, където се вижда, че тя не е нищо повече от страдание, което нямаш право да признаеш. Освен за миг, пред таланта на фотографа: „Най-тъжната жена, която съм срещал на света", ще каже той за нея.

И за Нюман този кадър е „миг на слабост" пред една вълнуваща жена. Иначе той не си позволява да се възползва от житейските преживявания на персонажите си, разполага ги на добре охранявани естетически и професионални територии, търси изключителни хора, за да им придаде на свой ред изключителност. Да ги направи поданици на свят, в който няма място за никой друг – Нюман е носител на някакъв собствен културен консерватизъм, борец е за творческа аристокрация, която със средствата на фотографията иска да опази от домогванията на масите. Основният въпрос в неговите портрети е: докъде свършва азът и откъде започва външната реалност, а отговорът е, че талантът се състои тъкмо в това – да превърнеш всичко около себе си в израз на себе си. И той снима персонажите си в естествената им среда – в ателиетата и домовете им, сред произведенията и вещите им, така че и най-дребния аксесоар от интериора да се окаже черта от портрета им, подобно на устните или очите.

Нюман извлича от известността (алтернативна на звездната) митология на недостъпността, която обаче не му пречи с езика на фотографията да съобщи и най-горчиви истини за персонажите си – да покаже Алфред Круп като злодей от трилър, Анди Уорхол – като чуплива порцеланова фигура в поетиката на кича или Джон Кенеди като неспособен да понесе бремето на властта... Величието във фотографиите му е нравствена, а естетическа категория.

Георги Лозанов



Дирижира Антони Вит
Снимка: Василка Балевска

Поетичен Никулден 2018

Традиционният вече **Поетичен Никулден 2018** ще се състои за дванадесети път **на 6 декември, четвъртък, от 17.30 часа в изложбената зала на галерия „Средец" на Министерството на културата** (бул. „Ал. Стамболийски" №17).

Водещ на празничната вечер ще бъде актьорът **Милен Миланов,** който ще изпълни и стихотворения на **Николай Кънчев (1936-2007)**. Встъпително слово **„Апология на поезията"** ще произнесе **Александър Секулов,** носител на Наградата „Николай Кънчев" 2017.

Ще бъде връчена за седми път Наградата за нова българска поезия **„Николай Кънчев" 2018**. Петимата номинирани за наградата (по азбучен ред) са:

- **Албена Тодорова** – за „Стихотворения, от които ти се живее", Издателство Жанет 45, 2018;
- **Антоний Димов** – за „Дивергенции", Издателство „Пергамент", София, 2018;
- **Бистра Величкова** – за „Бог в очакване на дилъра", Издателство „Ерго", 2018;
- **Мирела Иванова** – за „Седем/стихотворения с биографии", Издателска къща „Хермес", 2018;
- **Рада Панчовска** – за „Космически елегии", Издателство СОНМ, 2018.

Номинираните поети ще прочетат свои стихове, а удостоеният с наградата, която се осигурява и присъжда от съпругата на поета Федя Филкова, ще получи почетен диплом, пластика на поета, дело на **скулптора Добромир Иван**, и 2200 лв.

Поетичният Никулден 2018 се организира от съпругата на поета и актьора Милен Миланов, **с любезната подкрепа на Министерството на културата – галерия „Средец"**.

К

Крешендо декрешендо

Диригент, който добавя смисъл

Антони Вит гостува на **Софийската филхармония**. И това кратко изречение вече дефинира степента на събитието. Един реален Маестро на палката с авторитет, с път, който съединява поколения, с огромен репертоар, в който миналото е в диалог със съвременността. И поляк!

Доколкото си спомням, не е стъпвал в България повече от 30 години. Което е жалко, защото той е диригент интерпретатор със забележителна биография. От нея припомням: ученик на Хенрик Чиж и Кшищоф Пендерецки, студент по право в Ягелонския университет (Краков), лауреат (втора награда) на конкурса „Херберт фон Караян" - 1971 (трета награда си поделят Емил Чакъров и Марис Янсонс), асистент на Витолд Ровицки, шеф-диригент на радиооркестрите в Краков и Катовице, шеф на Варшавската филхармония. Предпочитан е във всички най-добри оркестри в Европа и света. Освен с традиционния диригентски репертоар, Вит е известен и с проникновеното тълкуване на музиката на Шимановски, Лютославски (записва интеграл със симфониите му), на Пендерецки, на Войчех Килар и Гурецки. В този смисъл, бе логично да дирижира тържествения концерт по случай 100-годишнината от възстановяването на независимостта на Полша с изцяло полска музика от Станислав Монюшко, Мечислав Карлович и Витолд Лютославски. И изцяло непозната за днешния български слушател, както и за музикантите от актуалния състав на филхармонията.

Концертът бе извънреден – и с пълната зала, и със самоотверженото музициране на оркестъра под палката на Вит. Не е изненада – защото той стои категорично и властно на пулта. Така внушаващо, че музикантът, който има честта да е направляван, да е партньор на такава фигура, няма как да не отговори с пълна взаимност. Още увертюрата към операта „Парий" на Монюшко (1819-1872) превзе залата с ефектното въведение, което преля във великолепно изпята мелодия. Вит я извая, покорен сякаш от нейната поетичност. Записал всички увертюри на Монюшко, той създаде един симфоничен разказ, който прозвуча като споделяне на нещо съкровено. Разказ, в който оркестърът бе равновесен, артикулиран, фразираше с мек, благороден звук. Имаше химия между състава и диригента. А и Вит е от диригентите, чийто жест „съобщава" музиката – ясно, просто, категорично. И завладяващо!

В цигулковия концерт на Карлович чухме младата полска цигуларка **Агата Шимчевска** (1985). Кариерното ѝ развитие е толкова убедително, че Анне-Софи Мутер ѝ предоставя цигулка „Галиано" от 1755 г. С този инструмент тя буквално влетя в романтичното русло на произведението – убедено, пълнозвучно, с впечатляваща техника, със замах, който на места разколебаваше някои завършеци на музикалната фраза, но и с енигматично недоизказана лирика – една специфика, която изнесе прочита ѝ извън опасността от тривиална сантименталност. Още повече, че в някои свои сегменти творбата на Карлович прилича на талантливо подреден мелодичен пъзел от звукови идеи на Чайковски или Виенявски (особено в каденцата на първата част). Разбира се, в традиционните форми подобни аналогии са възможни непрекъснато.

Очаквана кулминация на вечерта бе Концерт за оркестър, композиция на класика на полския XX век Витолд Лютославски (1913-1994), творба, която изследователи на Лютославски с право назовават „изключителна сътворена студия за възможностите на оркестъра." Интересно е, че самият композитор е бил изненадан от признанието, което тази творба получава и на Запад, и на Изток. Дори споделя на своя ученик, композитора Кшищоф Мейер, че концертът изобщо не му се струва толкова важен за творчеството му, че не е толкова убеден в качествата му.

Тук Вит извади всичко възможно от състава, който вибрираше като мембрана, произвеждаше неузнаваема палитра от звуци. „Пипна" концерта във всяка драматургична точка, „освети" допълнително авторовата идея да покаже възможностите на всеки инструмент от оркестъра, но заедно с това да „затвори", да концентрира вниманието на слушателя към инструмента-оркестър. Очевидно е успял да вкара музикантите в магията Лютославски (а в този концерт и по-незапознат с творчеството му може да се влюби веднага), защото оркестърът излъчваше впечатляваща енергия, която допълнително „нагря" атмосферата. В Интрада (I част) - великолепно „изиграно" начало с натрапчивия пулс на фаготи, тимпани и баси и с темата, която преминава през различни тембри (отлични сола в оркестъра), като в последование от кинокадри - до края на частта. Музицирането с предела артистична концентрация продължи и във втората част – с фантастично артикулирани гласове в динамизираното музикално време, с просветващи пасажи, създаващи някаква фантастична среда, с контрастиращата ариозност в триото. Вит изгради формата великолепно, като остави звуков и динамичен резерв за финалната част, означена от автора като Пасакалия, токата и хорал. Бе невероятно изпълнението на тази част в концепцията на диригента – звукът на оркестъра стана съвсем различен, някаква зловещост надделя в музикалното внушение... Внушение, много далечно от описанието на изследователите, касаещо предимно обратите и тоновите опори във формата. Прочитът на Вит не само изтъкна гнева в тази музика, той означи мрачни предчувствия, начерта смисъла ѝ като много различен от (само) концертния. Не случайно в отливите от драматургичната напрегнатост потърси различна плътност и обем на звука, отказа се от лиричните възможности, а напластяваше, нагнетяваше натрапчиво звуковите изречения в подмолието на нарастващо напрежение. В кулминацията оркестърът заклокочи, завря, музиката не позволяваше да се поеме дъх, всичко се сгъсти в една неумолимост през пропадания и изкачвания; и в този смисъл, очакваният финал се случи също различно, като прекъсване. Като че ли бе отрязан с нож...

Голям музикант и интерпретатор е Вит, способен да прибави толкова много смисъл в субстанцията на тоновото слово на Лютославски. За съжаление, музиката на този невероятен композитор тук се чува много, много рядко.

Справедливо е да добавя, че юбилейният сезон на филхармонията действително носи характера на празник и с гастролите на големи артисти, осигурени от ръководството ѝ. Това започна още от откриването с Вадим Репин и продължава... Съвсем скоро очакваме Йорма Панула и Юка-Пека Сарасте.

Екатерина Дочева

In memoriam

Емил Кьостебеков

(1929 - 2018)

Напусна ни и Емил Кьостебеков – актьор, дългогодишен директор на редица театри. В разединеното театрално съсловие беше от малкото личности, които обединяват, които са предано уважавани от всички. Директорската му смелост и далновидност, убедеността му в необходимостта театърът дръзко да се развива, дадоха незаменими шансове на режисьори като Любен Гройс, на драматурзи като Константин Илиев и много други. Кьостебеков решително отстояваше театралните си пристрастия, а те принадлежаха на неговото бъдеще. През 60-те, 70-те и 80-те на XX век това съвсем не беше леко и единици се решаваха да водят подобни на неговите тихи и успешни „театрални битки".

Той имаше развит усет за история, за памет. Написа изследването „Театър в Шумен. 1813-1956", в което на 350 страници събра документи, мнения и хипотези за появата на сценичното изкуство у нас. Пишеше много статии, портрети на позабравени актьори и театрални деятели, болеше го, че вълните на времето размиват крехките театрални пясъчни фигури на брега.

Неговата доброта, талант и огромността на делото му няма да позволят да бъде забравен. Просто неспокойният му дух може би най-сетне ще намери покой.

Н.В.



Няма от какво да избираш

Разговор с изкуствоведа Весела Ножарова и скулптора Павлин Радевски по повод изложбата ***Скулптурата сега*** **в галерия** ***Кредо Бонум***

Павлин Радевски, ***Проучване върху декапсулиране на формата*****, 2018 г.**
Снимка Галя Йотова

- Най-важната дума в заглавието на изложбата е „сега". Каква е скулптурата „сега"?

Весела Ножарова: Изложбата е резултат от един наш диалог с Павлин през последните години за това каква е българската скулптура в момента, каква би могла да бъде и каква трябва да бъде с оглед на една културна и художествена традиция. При скулптурата това не би могло да бъде прескочено, сякаш че не го е имало. Цели поколения вече израстват с това усещане, че това „преди" не го е имало. Много мислихме дали скулптурата в заглавието да бъде „сега" или „днес", или „съвременна българска скулптура"; и каква претенция влагаме в тези думи. Искахме от всичко, което се прави в скулптурата у нас днес, да дефинираме някакви езици, гласове, посоки, които според нас могат да бъдат определени като съвременна българска скулптура. Спряхме се на „сега", защото в него има повече фриволност и бързина на посочването. Това „сега" е процес и може да включва и миналото, както е с Дан Тенев и неговите пърформанси на река Марица през 90-те, които не могат чисто хронологически да се определят като „сега". Работата на Рада Букова в изложбата също не е създадена „сега".

- Имаше ли предварителна идея какво търсите, когато започнахте да избираш авторите и произведенията?

Весела Ножарова: Скулптурата не е нещо, което го правиш ей така, заради удоволствието. Тя изисква пространство, изисква материали, изисква финанси. Скулптурата е скъпо нещо. Всяко друго нещо художникът може да го създава в ателието за себе си. Българските скулптори не могат да постигнат необходимите натрупвания заради липсата на ето тези елементи. Те не могат „просто така" да си ги правят тези неща в ателиетата. Трябва да имат поръчка. Те се нуждаят от обществото в най-голяма степен. Ако човек тръгне по ателиетата на скулпторите днес, ще види, че те имат твърде малко неща, от които ти като куратор да избираш. Това е много голям проблем. Може би тук е мястото да спомена работата на Стефан Николаев, който дидактически посочва траекториите, от които скулптурата зависи. Една от тях е бизнесът, който я моделира, засега по възможно най-лошия начин, защото е „български бизнес".

Павлин Радевски: По-голямата част от скулпторите не работят скулптура за пари, а работят други неща, за да могат въобще да работят скулптура. Това означава, че през голяма част от времето си те не се занимават с това, с което искат да се занимават, и реинвестират пари от едното занимание към другото.

- Но това може да се каже и за останалите художници.

Весела Ножарова: Да, това е голям проблем за всеки, но все пак скулптурата е много по-скъпо занимание. Не можеш да си направиш двуметрова скулптура просто за кеф.

Павлин Радевски: При скулптурата има сериозни проблеми не само с изработването, но и със съхраняването на готовите произведения, със съхраняването на материалите.

Весела Ножарова: Ако искаш скулптурата да бъде в траен материал, това е невъзможно. Тази оскъдица формира до голяма степен вида на българската скулптура от 90-те години, която тотално избяга от твърдите материали, от тежките материали, от метала. Тя смени тотално езика по тази причина.

- Постепенно стигаме до сърцевината на въпроса за характера на съвременната българска скулптура.

Весела Ножарова: След като вече е леко обезсмислена идеята за фигурата паметник, след като мина периодът на изживяването на абстрактната скулптура в традициите на минимализма... Това вече се поизчерпа през 90-те години - просто форми, които стоят многозначително в пространството. След като всичко това отмина, в момента има една еклектична пасивност в скулптурата. Правят се най-разнообразни неща. Към тях като че ли обществото няма кой знае какъв интерес. В същото време, има потребност от скулптура, защото се появяват големи урбанистични проекти, в които скулптурата отсъства или присъства, но по някакъв декоративно дизайнерски начин или като банална фигуративна скулптура. Та какво е съвременна скулптура? В едни разговор с куратора на международния скулптурен форум в Мюнстер Брита Петерс, която гостува в България миналата година, си говорихме какво може да бъде базисно за скулптурата и го формулирахме приблизително така: скулптурата е триизмерен образ в пространството, с който твоето тяло взаимодейства. Оттук нататък леко се обезсмисля, според мен, въпросът какво е инсталация, какво е обект и какво е скулптура. За мен тези неща нямат значение като дефиниция толкова много. Търсихме произведения, които взаимодействат с пространството, които по някакъв начин съприкосновяват гледащия с работата.

- Тук бих възразил по два начина. Първо, това са широко използвани термини за разграничение на различни произведения на изкуството, които работят с триизмерно пространство. Тоест, тези термини са работещи в съвременната кураторска и изкуствоведска практика. Второ, и по-важното, има разлика между типове взаимодействие с пространството. И картината е триизмерен обект, но не сме склонни да я наречем скулптура. Отпадането на тези разграничения не ни помага особено, ако искаме да дефинираме някакви специфики. Тези специфики са важни за самите художници, защото им помагат да си отговорят на въпроса защо избирам тази, а не онази медия за това произведение.

Какви са спецификите на скулптурата, които ми вършат работа с оглед на идеята, която имам?

Павлин Радевски: Целта на тази изложба беше точно възможността да се зададат тези въпроси, които току що поставихте. Как? Какво? Дали тази работа, например на Стефан Николаев, е скулптура или не е?

- За мен не е, защото скулптурата не просто използва пространството като вместилище, в което поставяш нещо, а си взаимодейства с него и го преобразява и преобразува. Ти създаваш пространствен обект, който трансформира пространството около себе си, кара го да присъства по различен и по-интензивен начин. Работата на Стефан Николаев не преобразува пространството на галерията, тя го ползва като неутрална сцена, върху която разполага своето послание. Дадена скулптура може да превърне пространството около себе си в нещо заплашително, в пустош, а може да го превърне в простор.

Весела Ножарова: Наистина, в изложбата има работи, които не могат да бъдат наречени скулптура в традиционния смисъл на думата. Такава е звуковата инсталация на Рада Букова, както и работата на Стефан Николаев, но те проблематизират скулптурата, предлагат да бъде мислена или фантазирана по определен начин. Работата на Рада работи с въображаемо пространство. Вие бяхте отбелязали в своя текст, че като че ли работите в изложбата са твърде много и това е съзнателно търсено. Ние искахме работите да се „надвикват" и в края на краищата се получи доста странно и многогласно „сборище" от различни тези по въпроса какво е съвременна скулптура. Ние търсихме определени неща, но част от тях не успяхме да покажем. Търсихме нещо, което да се движи, да се уголемява и намалява, да променя пространството в чисто физически смисъл, но не успяхме да го намерим. Търсихме човешка фигура, но не успяхме да намерим. Най-големият проблем в съвременната българска скулптура се оказа липсата на човешката фигура.

Павлин Радевски: Става въпрос за разработване на човешка фигура на каквото и да било ниво. Не говорим за някакви върхови постижения. Просто сред работите на един широк кръг от български скулптори на възраст до 50 години не намерихме човешка фигура.

- Какво е вашето обяснение?

Весела Ножарова: Аз си говорих с Валентина Шара, която ми даде интересно обяснение. Тя също го е забелязала като човек, който, преди да дойде в България, е учил в две чужди академии – в Ница и Рим. На нея също и е направило силно впечатление, че въпреки че шест години учат човешка фигура, на практика голяма част от студентите не могат да правят човешка фигура по някакъв различен начин от академичния. Нейното обяснение е, че те така и не разбират до края на обучението си защо правят човешка фигура. Научават процеса, конструкции, форми...

Павлин Радевски: Стават майстори...

Весела Ножарова: Да, стават майстори, но това, което създават, не е съвременна скулптура.

Павлин Радевски: На последните дипломни защити в Академията имаше една безумна фигура на Спартак. А в ателието имаше професори, които са работили с този студент няколко години, но резултатът е - Спартак.

Весела Ножарова: Студентите се научават как се прави фигура, научават технологията - не е въпрос на неумение - но зад това не прозира никакъв смисъл. Нашето време не е времето на 20-те и 30-те години, когато има едни фантастични майстори на фигури. Днес имаме нужда от някакъв смисъл, който е отвъд пластиката, а ти не го постигаш. Всичко е идеално, но защо го правиш? Няма отговор. И цялата философия на образованието в Художествената академия крушира в този въпрос.

- Другата причина за липсата на човешка фигура в съвременната скулптура не е ли влиянието на определени преподаватели в Академията, които правят абстрактна скулптура?

Весела Ножарова: Да, това влияние е много силно. Все още в работите на младите скулптори можеш да познаеш без затруднения кой при кой е завършил.

Павлин Радевски: Поканихме Брита Петерс у нас точно за да се информираме какво става по света или поне в Европа в областта на скулптурата. На нейната лекция в Гьоте институт няма да кажа колко преподаватели от Академията имаше. Това, според мен, не е нормално.

- Добре, постепенно започнахме да очертаваме профила на съвременната българска скулптура. Едното, което отбелязахте, е, че липсва фигуративна скулптура. Другото е изместването към граничен тип произведения, които са на границата между скулптурата и инсталация, между скулптурата и дизайна и т.н.

Весела Ножарова: Трябва да признаем, че бизнесът търси точно такъв тип скулптура, която е на границата с дизайна. Бизнесът търси формообразуване и това оказва натиск върху скулпторите. Тази естетизация я има и в световен мащаб.

- Какви други характеристики на съвременната българска скулптура можете да посочите?

Весела Ножарова: Недостатъчна е като обем. Споменах го, но ще го повторя – няма достатъчно работи. И също така, страшно лесно се подхлъзва към естетизация и дизайнерство.

Павлин Радевски: Бих добавил, че лесно се подхлъзва към епигонство и имитиране.

Весела Ножарова: Няма достатъчно натрупвания. Въпреки че скулптурата ни като цяло е доста традиционна, на практика тя не стъпва върху добрите традиции, които имаме. Ние имаме изключителни примери на модерна и модернистична скулптура. Имаме Иван Лазаров, имаме Далчев, имаме някои от паметниците на Старчев, в които има заложени много добри конструктивни модели, които могат да се доразвиват.

Павлин Радевски: Имаме Галин Малакчиев с много силна фигуративна скулптура.

Весела Ножарова: Парадоксът е, че уж има радеене за някаква традиция, а всъщност я няма в съвременната ни скулптура.

Павлин Радевски: Проблемът е, че институциите не си вършат сериозно работата. Те би трябвало да определят някаква рамка. Говоря за Националната или за Градската галерия. Ако направим анализ какво се случва там в областта на скулптурата, какви изложби има или ще има със съвременна скулптура, ще се окаже, че в тях са представени много тесен кръг от автори. Отделен е въпросът как тези автори биват популяризирани от съответната галерия. Достатъчно ли е стотина човека да видят една изложба?

- Според вас, музеите имат функцията да представят широка панорама на случващото се в изкуството (в частност в скулптурата) днес и да легитимират определени търсения, които разкриват нови възможности, но не го правят, така ли?

Павлин Радевски: От доста време не изпълняват тази функция. Няма ги изложбите на големите скулптори от миналото, но го няма и един максимално широк и разнообразен кръг от съвременни автори. Нека кураторите в тези музейни галерии да не работят като в частна галерия, която налага тесен кръг от автори от пазарни съображения.

Разговора води **Кирил Василев**

Алхимията на криминалния роман



„Два романа на цената на един“ – така шеговито Антъни Хоровиц рекламира романа си „Мозайка от убийства“. Своеобразен литературен диптих, текстът излиза извън познатия жанр на криминалния роман, като играе между пространството на двойната фикция – сюжета в ръкописа на криминален роман и фикционалните обстоятелства около живота на неговите автор и издател. Читателят се оказва потопен в две интриги – на измисления детектив Атикус Пип – основен герой на успешния английски писател Алън Конуей, който усърдно преследва мистериозния убиец в малко английско селце, и в тази на самия писател, който намира смъртта си при подозрителни обстоятелства, с което принуждава своята издателка Сюзън Райланд не просто да разкрие тайната в ръкописа му, но и да открие причините за неочаквания му край. И voilà, вече сте в търсенето не на един, а на двама убийци, в два паралелни свята.

Играта със сюжета, разместването на времевите пластове, създаването на наситена, подозрителна атмосфера, на характерни герои, играта с кодове, анаграми, оставянето на фалшиви следи, размиването между реалност и мистика, включването на познати лица, места и случки – това са типични средства от антуража на всеки добър криминален писател. Не случайно Антъни Хоровиц, който е автор на близо 50 романа, е определян за един от най-добре платените писатели във Великобритания, офицер на ордена на Британската империя за заслугите си към литературата. Той стои зад сценариите на част от най-обичаните английски телевизионни сериали, като „Убийства в Мидсъмър“, „Войната на Фойл“, „Поаро“, „Свежа кръв“. Хоровиц е избран да напише продължението на историите на класическия герой на Артър Конан Дойл – Шерлок Холмс в книгите „Домът на коприната“ (2011) и „Мориарти“ (2014). Той е автор и на две книги с герой Джеймс Бонд – „Trigger Mortis“ (2015) и „Forever and A Day“ (2018), първата от които се основава на оригинални записки на Ян Флеминг. Същевременно е обичан писател и на детски романи чрез поредицата от книги за Алекс Райдър, най-популярната от които, „Стормбрейкър“, даже е филмирана.

Това, което прави впечатление в текста на Хоровиц, не е само добрият му стил и интригуващо поставената интрига, често умело имитирайки модела на писане на друг популярен писател. Интересна е и творческата му откровеност, и умението да играе с жанровете, да формира неочаквани насоки на повествованието. Той позволява на читателите да надникнат в лабораторията на криминалния писател, да се докоснат до част от свещените правила на литературната алхимия, без да има отнема от удоволствието да следват любимия си детектив рамо до рамо в процеса на разкриване на истината, до онзи момент на прозрение, в който всичко му се изяснява и на читателите им остава само с тръпнещо нетърпение да достигнат до последните страници.

Антъни Хоровиц се определя като голям любител на структурата и затова обича сюжетите му да нямат празнини, всичко да има смисъл. Твърди, че понякога отделя повече време да планира книгата си, отколкото да я напише, като прави множество бележки, така че текстът да бъде лесен за четене, но труден за досещане. Идеята за книгата „Мозайка от убийства“ се появява 15 години по-рано от момента на нейното написване. *За мен удоволствието от криминалния роман е в това как всичко съвпада едно с друго по най-добрия начин, следите са на точното място и изцяло пред очите на читателя, даже и той да не ги вижда*, споделя в свои интервюта Хоровиц. Героите определят сюжета. Криминалните романи в най-голяма степен от всички други книги имат много добра основа и трябва да следваш нейната посока, да се възползваш от нейната структура, за да имаш успех. Едва след това идва измислянето на героите и ситуациите.

Сюжетно книгата следва три линии на развитие. В първата е представена история в стила на Агата Кристи, чиито романи Хоровиц прочита още като тийнейджър – с познатата провинциална атмосфера на малките села и градчета, където всички се познават и следователно има много заподозрени. Историята кара читателя да се лута в заплетения сюжет на убийствата на господаря на местното имение Магнъс Пай и неговата икономка Мери Блекистън, на селските интриги, вражди и скрити семейни тайни, които само чакат появата на „ексцентричния детектив“ Атикус Пип, който да се озове сред тях като „неканен гост“ и да „разкрие смисъла на цялата загадка като фокусник, който измъква копринено шалче от въздуха“ (с. 319). Писателят споделя в свои интервюта, че целта му винаги е да напише действително добър криминален роман, който да представи различни страни от развитието на историята и в който хората няма да могат да познаят основния извършител – в стила на Агата Кристи, Дороти Сейърс, Ф.Д. Джеймс – т.нар. златна ера на криминалните романи. Затова и „Мозайка от убийства“ може да се приеме като своеобразно обяснение в любов към този вид писане, като израз на респект на автора към заплетените сюжети, мистерията и характерните герои.

Във втората линия читателят се пренася в реалността на една издателска къща, чийто водещ писател Алън Конуей е умрял (вероятно убит), краят на ръкописа му е изчезнал, а и всички герои от него имат свои прототипи в заобикалящата го среда. А това изправя издателя на книгата Сюзън Райланд, влязла в ролята на любител-детектив, пред трудни изпитания. Тя трябва да влезе в обувките на своите герои и с цената на всичко (семейство, приятелство, а може би дори и живота си) да открие един умен убиец, човек, чийто мотиви надхвърлят традиционните сюжети от романите. А по пътя да се срещне с неочаквани съдби, копнежи, емоции. И даже да разговаря с реални личности, ловко вмъкнати от автора като герои на неговата книга – като внука на самата Агата Кристи – Матю Причард, който „играе“ себе си в повествованието на текста. Всъщност, миксирането на сюжета и вмъкването на роман в романа е резултат от желанието на Хоровиц да опитва нови неща, на които читателите може би не са попадали досега. *За мен*, казва той, *когато си написал толкова много книги, колкото аз съм написал, тайната не е да продължиш да пишеш по същия начин, а да преместваш границата.* Навярно и затова откровено и доста смело заявява в свои интервюта, че не вярва в успеха, защото, въпреки че пише от почти 40 години, все още пита хората дали харесват работата му. Но това е неговият живот, тъй като винаги е искал да бъде писател и нищо повече.

В крайна сметка, в „Мозайка от убийства“ има и трета линия, която, признавам, за мен е най-любопитна. В нея писателят разказва за начините, по които авторите на криминални романи създават идеите си, как измислят героите си, избират техните имена, локациите на развитие на действието, за същността на писането, за това защо се четат криминални истории, какво впечатлява читателите в тях. Чрез героите той задава важни въпроси, но и посочва много от основните механизми за влияние на криминалната литература. Като например: „темата на криминалните романи е истината: нищо повече, нищо по-малко, пише в книгата си Антъни Хоровиц. Нима в един свят, изпълнен с несигурност, не носи особено удовлетворение да стигнете до последната страница с убеждението, че всичко вече ви е ясно? Историите в тези романи имитират нашето възприятие за света. От всички страни ни обгражда напрежението на неопределеността и през половината от живота си ние се опитваме да открием смисъла в нея, така че сигурно ще бъдем на смъртния си одър, когато най-сетне се доберем до онзи момент, в който всичко се разкрива съвсем недвусмислено.“ (с. 512) Или: „В почти всеки друг жанр, за който се сещам, ние – читателите – следваме по петите героите в книгата – шпионите, войниците, романтиците, авантюристите. Но когато четем за детектива, ние заставаме рамо до рамо с него. От самото начало имаме обща цел – която всъщност е съвсем проста. Искаме да узнаем какво се е случило в действителност.“ (с. 512) А също: „В книгите и телевизионните сериали има стотици убийства. Популярната литература на практика нямаше да може да оцелее без тях. Но в реалния живот почти не се случват убийства – освен ако човек не живее на неподходящо място. Защо изпитваме такава нужда да се занимаваме с разследване на убийства и какво точно ни привлича в това – разследването или самото престъпление? Може би изпитваме някаква първична нужда от кръвопролитие, защото собственият ни живот е толкова сигурен и удобен?“ (с. 374) Навярно думите му могат да звучат като оправдание – защо самият той се е превърнал в успешен и печеливш писател именно на популярна литература като криминалната, а не на сериозни, значими и понякога трудни за четене книги (двоумение, в което изпада фикционалният му колега-писател в романа). Или като опит за психологическо прозрение кои са страстите, които движат обществото – онези типични сюжети в криминалните романи, като любов, страст, омраза, завист и алчност.

Ако трябва да се направи сравнение между Антъни Хоровиц като сценарист, какъвто на мен ми е по-добре познат, и като писател, мога да кажа, че „Мозайка от убийства“ носи много от известните черти на „Убийства в Мидсъмър“ – от провинциалната атмосфера на привидно добро съседство, зад което се крият разруха, завист и омраза, през колоритните герои, до момента на прозрението, в който детективът вижда през плетеницата от лъжи блясъка на истината. Тук има и от историческите реминисценции на „Войната на Фойл“, в която английското усърдие, консерватизъм и простодушие доминират над всякакви несгоди и обстоятелства. Но има и от устремеността, влизането в неочаквани роли, противоречието между уседналостта в традицията и желанието за успех на всяка цена на „Свежа кръв“.

Това, което придава специфичност и очарование на „Мозайка от убийства“, е умението за жонгльорство между различни жанрове – макар и относително отделени един от друг, типичният и модерният криминален роман съвместяват сходни повествователни линии. Както и своеобразното литературно хамелеонство на Антъни Хоровиц – усещането за автентичност в стила на Агата Кристи, но и за съвременен коментар на познатите литературни рамки. Нещо, което Хоровиц надгражда в още едно ниво в новия си роман – „The Word is Murder“ (2018), в който самият той се превръща в герой – един успешен д-р Уотсън за своя основен герой – детектива Даниел Хотърн, инспириран от Шерлок Холмс. Писателят директно заявява, че интересното творческо решение не е резултат от желанието му да пише за себе си, а защото иска да създаде нещо напълно ново и различно в жанра на криминалните романи. Според него, когато даден писател създава криминален роман, той знае всичко – може да представя различните заподозрени, наличните следи, развитието на престъплението и разрешаването на случая. Но какво би станало, ако писателят слезе от висоната на своето положение и започне да наблюдава историята рамо до рамо със своя детектив?

В крайна сметка, „Мозайка от убийства“ е увлекателен и забавен роман, който се чете леко, има елемента на познати и популярни криминални форми на писане и сюжетно изграждане, героите са типични, но пълнокръвни, детективът е странен чужденец, а любителят-детектив – модерна млада жена. И въпреки че в свои интервюта Антъни Хоровиц твърди, че е вписал името на убиеца на една от страниците много преди края на книгата, все пак той – и в ръкописа, и в романа, бива разкрит на читателя едва в самия край.

Мария Попова

Антъни Хоровиц
***Мозайка от убийства*. Превод от английски Богдан Русев. София: *Еднорог*, 2018**

Силно питателна доза кино

59-то издание на Международния кинофестивал в Солун

От 1 до 11 ноември се проведе 59-ото издание на Солунския международен кинофестивал. За пореден път той предложи сърцата селекция, отлична организация с множество официални гости, богата съпътстваща програма от партита, концерти и изложби, пазарна трибуна за продуценти, агенти и дистрибутори плюс приобщаващите намаления в ресторанти и заведения из целия град за всеки притежател на билет за кино от съответния ден.

В краткото си приветствие на церемонията по откриването директорите Елиз Жаладо и Орестис Андреадакис заявиха стремежа на фестивала да показва противоречиви филми, които са смели в разкриването на реалността около нас. Тъкмо такъв беше откриващият филм – социалната драма **“Крадци от магазина“**, тазгодишният носител на „Златна палма“ от фестивала в Кан и японско предложение за чуждестранен „Оскар“, която в типичния за Хирокадзу Корееда отдръпнат, но загрижен стил насочва поглед към необговорени социални явления и изследва семейните ценности сред група хора извън закона.

Заявката на фестивала да е в крак с актуалното кино се усещаше и в това издание. Специални прожекции имаха и другите два големи победителя от тази година **– „Не ме докосвай“** на Адина Пинтиле и **„Рома“** на Алфонсо Куарон, получили съответно „Златна мечка“ от Берлин и „Златен лъв“ от Венеция. Първият ми се стори претенциозен без покритие, когато го гледах в Берлин, а за единствената прожекция на втория в Солун не можах да се вредя. Впрочем, опашката пред билетния център на площад „Аристотел“ се точеше на три-четири метра почти през цялото фестивално време от десет дни и почти всички прожекции, на които присъствах, бяха с пълни салони.

В отделна секция бяха трите финалиста за наградата „Лукс“ на Европейския парламент, която отличава филми, предизвикващи дебати за културното разнообразие и прокарващи мостове между европейците: австрийският **„Стикс“** на Волфганг Фишер показва личната драма на самотна мореплавателка при сблъсъка ѝ с бедстващ кораб с бежанци; сръбският документален **„От другата страна на всичко“** на Мила Турайлич проследява сръбската политическа и социална история от последните трийсет десетилетия през разказа на университетската преподавателка, политическа активистка и майка на режисьорката Сърбиянка Турайлич; а исландският **„Жена на война“** на Бенедикт Ерлингсон разказва за еко активистка, която влиза в ожесточена комично-драматична битка с меркантилната индустрия.

Както и в предишни години, в различните раздели бяха показани много от текущите предложения за чуждестранен „Оскар“, което предоставя ценен поглед към актуални картини и настроения от близки и далечни части на света. В рубриката „Специални прожекции“ гледахме **„Кучкарят“** на Матео Гароне, **„Залез“** на Ласло Немеш, **„Момиче“** на Лукас Донт, съответно италианското, унгарското и белгийското предложение.

Най-голямата секция на фестивала „Открити хоризонти“ прави заявка да предоставя „пътешествие към най-интересните филми на нашето време във всички географски и кинематографски ширини и дължини – филми, които сами определят координатите си и чакат нас да ги открием“. Тук изгледах най-много филми, които оставиха траен отпечатък в ума ми. Лично за мен съществения̀т лайтмотив в повечето от тях беше движението на идентичността, било то географско, политическо или психологическо.
Носителят на наградата в програмата „Особен поглед“ на фестивала в Кан и шведско предложение за „Оскар“ **„Граница“** на Али Абаси е мрачна феерично-реалистична драма, в която шведската реалност се преплита със скандинавската митология, за да се подложат на преосмисляне границите на човешкото, нормалното и реалното. **„Кристален лебед“** на Даря Жук, първото белоруско предложение за „Оскар“ от 22 години насам, с премиера в състезателната секция „На изток от Запада“ на фестивала в Карлови Вари, разказва трагикомичната история на една твърде непасваща в обстановката си рейвърка, готова на най-странните премеждия, за да се сдобие със Зелена карта; аз лично не спрях да се хиля по време на прожекцията заради зорко уловените и прекрасно употребени детайли от белоруския деветдесетарски постсоц бит, комично познати и от нашите ширини. Друг филм със Зелена карта в центъра на сюжета е имигрантската драма на Йоана Урикару **„Лимонада“**, който беше показан премиерно на тазгодишното Берлинале - интелигентен в отстранеността на погледа и способността да натрупва ситуации с разнопосочно значение разказ за свита, мила румънска имигрантка в Щатите, която се сблъсква ребром със стриктната, но съвсем не съвършена американска администрация. С намирането на уют в субкултурни идентичности по различни начини се занимаваха два филма: американското инди на Кристал Мосел **„Скейт кухня“**, което ни кани да прекараме малко време с група скейтърки в Манхатън, и руската пънкария на Кирил Серебренников **„Лято“**, която предлага стилизирана чернобяла версия за изгряването на звездата на Виктор Цой, фронтменът на култовата група „Кино“. Обратното, смазващата среда и тягостната липса на уютна идентичностна ниша е потискащо, но ангажиращо изложено в четиричасовата драма **„Слонът кротко си седи“** за един ученик в сиво китайско градче, където всяко мъничко действие бавно, но настоятелно мачка, сломява и не позволява никакви мечти и нежност. Затова за главния герой се превръща в идея фикс представата за слон в зоологическата градина, който кротко си седи, без да прави нищо, следователно не вреди никому. Филмът, спечелил „Златен кон“ на ежегодните награди за китайскоезично кино в Тайпе, се оказва предсмъртно писмо на режисьора Ху Бо, автор и на две книги, обесил се малко след завършването на снимките през октомври 2017 г.
Много ефектно е решен **„Сляпо петно“** на норвежката Тува Новотни, който в 98-минутен непрекъснат кадър (ама наистина непрекъснат, не като в „Бърдмен“) прекрасно улавя неусетния секунден преход от банално ежедневие към ужасяваща криза вследствие на нерегистрирана детска депресия – противно на очакваното, непрекъснатостта на кадъра, който проследява няколко свързани персонажи и показва всяка секунда на улицата, в апартамента, в линейката и в спешното, действа силно в полза на напрежението и съпричастието, изпълвайки дори минутите на безсъбитийност с тревога и отчаяние. От тази секция ми допаднаха още **„Дъговият експеримент“** - умел разказ за разплитането на инцидент в час по химия, където режисьорката Кристина Калас впечатляващо успешно постига заявената си цел за наратив, симпатизиращ поравно на всичките 35 персонажи, и **„Диамантино“** на Габриел Абрантеш и Даниел Шмит, спечелил Голямата награда в програмата „Седмица на критиката“ в Кан - комедия с неочаквани смешни отклонения към сюрреалното за простодушен свръхбогат футболист, който става обект на грандиозни комерсиални и шпионски интереси.
Единственият забележим недостатък на селекцията е силният превес на европейско и американско кино за сметка на почти липсващо азиатско, южноамериканско и африканско.

Собственото лице на кинофестивалите се показва най-вече в основната им конкурсна програма, която в Солун е за дебютни и втори филми на режисьори от цял свят. Втората ми поредна година на този фестивал затвърди усещането, че програматорите не странят от парливи и слабо обговаряни теми, а смело търсят такива фикционални трактовки, които да ни помогнат да осветим, осмислим и приемем непознатото и отхвърляното като част от реалността. Традиционно филмите в конкурсната селекция са обединени от обща тема, която тази година беше *caritas romana*, римското милосърдие, както е изразено в историята, разказана от латинския писател от I век Валерий Максим, за жената Перо, кърмеща стария си баща в затвора, за да го спаси от гладна смърт. „Милосърдието на Перо представлява не само семейна солидарност, но и смел политически акт, който установява нови социални отношения и културни символи“, обяснява директорът Андреадакис в представянето на международната конкурсна програма. „Днес можем да преосмислим тази история в светлината на скорошните теории за ролята на жените, залеза на патриархата, хетеронормативността на половите роли и перформативността на социалния пол.“
Действително, филмите в конкурсната програма (а и не само там) показват - отново - миграции на идентичността, трансцедентност, надскачане: на нормативното, на телесното, на себе си. По различни начини персонажите в тези филми извършват, също като Перо, странни актове на милосърдие, проявяват извънредна пиета, полагат грижа отвъд необходимото. Темата ми се стори най-добре отразена във филма **„Морски дявол“**, открил конкурсната програма, където рибар в погранично тайландско селце съвсем непринудено прибира ранен чужденец в дома си – мълчаливо атмосферно парче, за което след прожекцията една от зрителките коментира, че не го е разбрала, но е останала с добро усещане от него, а режисьорът Путипон Арунпен ѝ отговори, че понякога това е единствената крайна цел на изкуството. В съвсем различна тоналност същата тема е интерпретирана и в **„Да промъкнеш Хендрикс“** на Мариос Пиперидес, комедия за куче, което случайно преминава гръцко-турската граница, и стопанин, който преминава през какво ли не, за да го контрабандира обратно, трансформирайки себе си в процеса. **„Всичко е наред“** на Ева Тробиш направи впечатление с нестандартното, но силно реалистично портретиране на жертва на сексуално насилие (за което Ене Шварц в главната роля получи наградата за най-добра актриса) – навикът е тези случаи да бъдат кинематографично емфазирани, понякога като драматични, понякога трагични, понякога брутални и при всички положения с експлицитни въздействия върху поведението на жертвата, но „Всичко е наред“ чудесно показва как насилието често се случва по свръх банален, почти неусетен начин и не оставя никакви външни рани, макар и да нанася дълбоки вътрешни. С историята за мароканско момиче, което забременява извънбрачно (тоест, в конкретния контекст, нелегално), **„София“** на Мериен Бенм'барек си играе с очакванията ни за ролите на насилника и жертвата и отправя фин коментар относно механизмите, които диктуват насочването на симпатиите. Голямата награда „Златен Александър“ отиде при британската особняшка гротеска **„Рей и Лиз“** на Ричард Билингам, която не съм съвсем сигурен как точно се вписва в зададената тема, но пък може би аз съм изпуснал нещо. Все пак, не мога съвсем убедено да твърдя, че бях съвършено буден през всичките прожекции, на които присъствах. Личният ми фаворит от конкурсната програма е **„Оковани до живот“** на Арън Шимбърг, който разказва за снимачна площадка на експресионистки филм на ужасите –разюздано и шантаво, но смислено в играта си с жанровите регистри проучване на темата за телесните деформации и техните интерпретации в киното.

Въпреки ентусиазма си, успях да гледам само един филм от редовната програма „Балкански преглед“ – турския **„Сибел“**, колоритна история, поставена в затънтено селце, където хората владеят както турски, така и езика на свирукането, който е единствен начин за общуване на едно нямо момиче със сърце, много по-голямо от социалната роля, отредена му от суеверните традиции. Българският представител тази година беше **„А̀га“** на Милко Лазаров – закриващият филм на Берлинале е визуално впечатляваща драма за последната останала човешка двойка насред арктическите пейзажи на Якутия, а оттам - и притча за топлината, възможна дори насред леда.

Лице на фестивала дава и изборът на панорами, които в Солун са традиционно силни. Тази година пълни ретроспективи имаха режисьорите Хайме Росалес и Нанук Леополд, като аз успях да гледам само един филм на първия – **„Красива младост“** от 2014 г., тревожен разказ за млада испанска двойка, която не може да свърже двата края в посткризисна Испания. За мое съжаление, не успях да отида на нито един от филмите в панорамата на гръцкото куиър кино от последните десетилетия, въпреки че изглеждаше блестящо курирана. Нямах възможност да гледам и повече от филмите от Фестивала на гръцкото кино, които тази година наброяваха 93. Повече от липса на интерес, отколкото на възможност, не припарих и до прожекциите на късометражните VR филми, които заемат все по-видимо място в кинофестивалите по света. При все това, годишната доза кино от Солун отново беше силно питателна.

Стефан Русинов

Награди:

„Златен Александър“ - **„Рей и Лиз“**, *Великобритания, реж. Ричард Билингам;*
Специална награда на журито „Сребърен Александър“ - **„Всичко е наред“**, *Германия, реж. Ева Тробиш;*
Специална награда на журито за режисура „Бронзов Александър“ - **Путипон Арунпен** *за „Морски дявол“, Тайланд;*
Награда за мъжка роля - **Якоб Седергерен** *във „Виновният“, Дания, реж. Густав Мьолер;*
Награда за женска роля - **Ене Шварц** *във „Всичко е наред“ и* **Мариша Триантафилиду** *в „Нейната работа“, Гърция/Франция/Сърбия, реж. Никос Лабот;*
Награда за творческо постижение - **Наваропаат Рунпбунсопит** *за операторската работа в „Морски дявол“;*
Специални споменавания: **„Да промъкнеш Хендрикс“**, *Гърция, реж. Мариос Пиперидес;* **„Сократ“**, *Бразилия, реж. Алекс Морато.*
Награда „Русалка“ за филм с ЛГБТКИ тематика - **„Сократ“**.
Награда на FIPRESCI - „София“, Франция/Катар, реж. Мериен Бенм'барек;
Награда на FIPRESCI за гръцки филм - **„Пауза“**, *реж. Тоня Мишиали.*
Награда на Съюза на филмовите критици в Гърция - **„Тиха река“**, *Гърция, реж. Ангелос Францис;*
Награда на Гръцкия филмов център - **„Келнерът“**, *Гърция, реж. Стив Крикрис;*
Награда на публиката „Фишър“ - **„Виновният“**.



Кадър от *Рей и Лиз*

Лебеди мои



Със страх говоря за Радичков. Страх от провал. До нещо такова стигнах пред самия него през 2002 г. Той пожела да представя том първи от избраните му четива (изд. „Анубис“). Приказвах импровизирано, ентусиастично, исках да изрека всичко Радичково, така дълбоко формирало ме. Получи се слово хаотично и объркано. Несвястно. Той пък нещо си хареса, взе го за повод и заговори – вълшебно говори. После написа върху моя екземпляр: *На г-н Каприев – с голяма благодарност. Йордан*. Ще се върна към този му жест.

Защото тази вечер говорим за Радичковата драматургия.

Бързам да кажа: харесвам студията на Инна Пелева в тома. Още в началото там е отбелязана „топлата връзка“ между прозата и драмите, преливането на текстове между тях. Нека се обърне внимание обаче: преди около 18 години, правейки селекцията за *Избрани творби*, той не включи пиесите. Изглежда не ги мислеше като самостойни: не се усещаше едноличен суверен.

Радичков е съблазнен да стане драматург от Методи Андонов. Той знаеше, че в театъра няма самостоятелни неща: самодостатъчен текст, режисура и т.н. Знаеше, че е единен, тотален свят. Затова участваше в репетициите, вслушваше се в режисьорите и актьорите, сам подхвърляше реплики в движение, променяше, а след това изобретеното там се съхраняваше в окончателния вариант на текста.

Първата версия на *Суматоха* е озаглавена *Нова Библия* с подзаглавие *Завети, притчи, събития и завещания*. Основополагащ разказ за света, неговото устройство и смисъл. Кой свят? Светът Радичков, разбира се. Радичков е център, периферия и собственик на вселена, в която ни въвлича.

Радичковият свят се опълчва срещу „просто вещното и фактичното“ – гради се от мисълта и въображението така, че „може да се види как те хващат някое събитие или факт с по два пръста и го изхвърлят навън с погнуса“ – казва Радичков. Светът му допуска в себе си историята, но не според мерките, които сама си е вменила, а според мярата на вселената Радичков.

Става дума за законодателство на свят, който е в позиция на превъзходство спрямо видимия с очите. Тук за иносказателност и дума не може да става. Нито за някаква фикция или „магически реализъм“. Текстовете на Радичков са репортажи за ситуации в света Радичков. Затова нямаше проблеми със сюжета, така твърдеше: че разказва само истории от видяно и чуто.

Новата Библия, конститутивният текст, не отменя „старата“ Библия. Радичков пише Библията на един поствавилонски свят. Свят, който има проблеми с думите. Свят, в който думите са освирепели и подивели. Способни и на сътворение, и на разрушение.

Темелите на света Радичков са думите и мисленето. Там бе концентриран неговият градеж. Радичков бе ловец на думи и предводител в похода на думите. Той преследваше думите, ловеше ги в неочаквани места, биеше се с тях, опитомяваше ги, а на края благодарно ги целуваше по муцуните.

Конфликтът при него е между говорене и мисъл: Думите разкриват мисълта или обаче я скриват. А думи и мисъл могат да вървят и независимо едни от други.

Той описва своя театър като „опит да се покаже ръченица в един театрален салон, където се играят предимно валсове“. Валсът очаква конвенционална, добре изградена ситуация, разпознаваеми кодове и типажи. Ръченицата има нужда само от себе си и своята стихия. Тя сама изгражда пространството си с неговите измерения.

Двигателят на това изграждане „в нищото“ е въображението, imaginatio: творенето на образи.

Заговорим ли за образите при Радичков, включително в драматургията, не съм склонен да мисля за „един единствен“ или пък „колективен“ персонаж.

Персоните са разни, но бързо прегрупиращи се, при което не само много стават един, но и се уподобяват взаимно и даже се отъждествяват един с друг, оставайки при това себе си.

При него наистина не е адекватно да се говори за „персонажна система“, но не ми е достатъчно да мисля за просто „ономастична система“. При Радичков действат ипостаси-лица. В семинарията той или е пропуснал урока за ипостас и лице, или, напротив, много дълбоко го е разбрал.

Ипостас имат не само разумните, а всички самостоятелно съществуващи неща, носещи същността си, но и уникални свойства. По дефиниция лицето е ипостас, но разумна: само разумните същества имат лица. Ала при Радичков няма неразумни действащи. При него всяка ипостас може да е лице, щом има да каже нещо смислено.

Затова няма нищо по-естествено ангелът, човекът и мюрето да седят дълго един срещу друг, а преди здрачаване ангелът да отлети и да остави отпечатъците си – големи и боси: щом е бос, значи е ангел. Затова при Радичков свраки, плашила и тенци са равноправни говорители и мислители.

Последният абзац от входната бележка към *Желязното момче* гласи: „В историята на желязното момче участват неговите конструктори, три плашила, ветропоказател, вождът на роботите, патица, снежен човек, ръжда, командир на ветровете, градско плашило, лятна вихрушка. В масовите сцени: гимнастически упражнения на ветровете, хор на роботите, танц на белите виелици и езически танц на плашилата, с който всяват страх в околния свят“.

Лицето се различава от ипостасата и по това, че докато визираме строго нея, имаме предвид нещото само по себе си, а гледаме ли лицето, мислим същото нещо, но в неговите отношения. Без да престава да е себе си, лицето може да „бъде вместо“ другиго; да „влезе в нечие положение“; да олицетворява някой друг. Радичковите „герои“ са лица, те съществуват от отношенията помежду си и генериралните от тях, но и генериращи ги действия, на гръцки: енергии.

Затова за „безсъбитийност“ при Радичков действително може да се говори само от гледната точка на обявената или обявилата се за традиционна представа за събитие, респективно събитиен ред, задаващ и фабула, и сюжет.

Съ-битията при Радичков не са „случвания“, те дават вид, че са движения, докато всъщност са действия.

Движението е оскърбление за човека, казва Снежният човек в *Желязното момче*. Покоят е велик завършек на всяко движение. А малко след това пита: Да знае някой от вас къде е пътят за вечния покой?

Действието, енергията не може да бъде отъждествявано с движението. Действието, бидейки и в движението, и в покоя, е отвъд тях. Макар именно то да отваря пътя и към едното, и към другия. Действието е актуализираната сила на екзистенцията.

Действието при Радичков е заредено в думите. Те не строят диалози, съпровождащи или даже насочващи действието. Те са думи, необходимо извикващи действие: излъчващи действие.

Радичков свидетелства за своя поход-текст, стигнал целта си, ето така: „Думите клечат сега около мене с побити крака, почиват си и примигват на светлината. Също както човек примигва, за да пропусне светлината или да изстиска от тях светлина“ (*Неосветените дворове*). Думите на Радичков излъчват светлина, отбелязва факта Радичков. А светлината е една от великите метафори за екзистенциалната същностна енергия.

Само при Господ слово и действие са тъждествени. Радичков не се прави на Господ. Той залага думи, отключващи действие, но беше всеки път любопитен какво действие са успели да отключат.

Затова се радваше на всяко осъществено от думите му действие даже в постановки, погазващи самата конституция на света Радичков. Той беше благодарен на всеки, извел действие от думите му. Иначе пиесите му ще остават скитащи като скитащи градски кучета, клечащи унило пред вратата. Винаги му беше интересно да види каква е новонаправената му коруба. Тук е мястото пак да спомена посвещението, с което започнах сегашното си говорене.

Да напомним, че в темела на Радичковата драматургия са думите. Оставим ли се само на звука от тракането на техните коруби, ще установяваме един свят до колене, подръчен свят, свят на бита с целия му идиотизъм и врели некипели. Ще отмятаме повторения, цикления в някакво разноредно време и самозатварящо се пространство.

Минем ли на втори пласт обаче, ще се потопим в едно много дълбоко море: морето на културата Радичков. За да ходиш като патица, се изисква известна култура, забелязва патицата в *Желязното момче*, която е 1/3 патица, 1/3 риба и 1/3 човек. Една фатална една трета! Защото при Радичков няма натура. При него има само истории, само култура. Радичков е говорител на смислите.

Третият пласт е цялата българска и тежки обеми от световната литература и култура, по радичковски опитомени и удостоени с гражданство в света Радичков.

Изтървеш ли последните два пласта, губиш Радичков. Тогава го правиш котловинен, диалектен, северозападен и не знам си още как провинциален. Но не е, не се дава и ти проваля представлението.

Навярно това имаше предвид в последните си години сред нас, казвайки сегиз-тогиз: „Мен вече никой не ме чете“. На моите възражения: „Ако вас никой не ви чете, нас кой ни чете“, отговаряше: „Вие сте учени“. Струва ми се, не искаше да каже, че научните текстове може да остават непрочетени, а че в тях пластовете се редят да бъдат по-непосредствено видими, отколкото ги редеше той.

И не бива да се забравя, говорейки за пластове, че над всичко е Онова нещо, което държи пред погледа си всичко и го прави действително и смислено.

„Онова нещо през цялото време съпътства и наблюдава целия живот, почти няма събитие, на което да не е свидетел. Докато например читателят се рови, забил нос в книгата, то през туй време Онова нещо наднича отвън през прозореца и наблюдава как читателят чете. Щом обаче погледнете към него, то мигновено изчезва, та е трудно да кажете дали имаше там нещо, или нямаше... Това, което вас, читателю, ви наблюдава, без да можете вие да го видите (защото то за един миг изчезва), е Онова нещо.“ Така е документирано то в *Ние, врабчетата*.

Изчезва, но аз притежавам собственоръчна Радичкова рисунка на Онова нещо!

А ето как е в *Кошници*: „Онова нещо, което ни наблюдава... Понякога си мисля, че е онзи там слънчоглед, застанал сам-самичък... Друг път ми се струва, че Онова нещо е мнооого-много далече, чак в края на равнината... Или се сепвам и се заглеждам в окото на гъската, питам се дали окото на гъската не е Онова нещо, което ни наблюдава? Окото ме гледа, нищо не ми говори, кръгло гъше око, ето, сам виж – и ще се увериш, че ти казвам самата истина! ... А съм имал и случаи, когато си мисля, че Онова нещо е зад гърба ми, ако се обърна ненадейно, ще го изненадам и ще разбера какво представлява. Но ни веднъж не можах да го изненадам!“

Онова нещо не е авторът, който сам може да стане действащо лице (например в *Добродушните смокове*). Онова нещо е гарантът и пазителят на битието с неговия смисъл и истина: битийният смисъл в неговата тоталност.

Онова нещо, професионално говорено, е в един клас с шифрите на Ясперс, с трансценденталиите на Кант, с екзистенциалите на Хайдегер в зависимост от това дали то те гледа или ти се опитваш да го видиш. Така ли ще дойде работата, би попитал на това място Радичков, и ние сме длъжни групово да кажем, че работата точно така ще дойде.

Едва и тъкмо в погледа на Онова нещо и при погледа към него мизерният, беден, въшкав наш животец добива епичност, проблясва достойнството на човека, човекът добива при Радичков някаква съществена монументалност.

Търсят аналогии между Радичков и т.нар. абсурдисти. И антитеатърът не валсува. И при него абсурдността се вижда като такава само от външна гледна точка. И още нещо наглед общо: В песента на тайнствената лисица от *Суматоха* се казва: светът е зелен и кисел. Светът е зелен и кисел!

Но, вижте, лисицата го казва! Тук има подмолен оптимистичен поглед към света. Още повече към човека. Напомням: „Човекът е дълго изречение, написано с много любов и вдъхновение, ала пълно с правописни грешки.“

Араламби, отвъд всяко араламбене, точно преди да запее лисицата, казва: „През целия живот дълбаем, копаем кладенеца на живота, за да открием на сухото му дъно една сълза”. Тя е ядрото на Радичковия свят: сълзата в корена на живота. Тя ще направи желязното момче човек.

Тя събужда сърцето.

Сега Радичков ни гледа от самия покрив на света. Гледа като онзи негов стар циганин, който кротко наблюдава своите циганчета как се мърлят до уши в локвата и ни казва: лебеди мои.

Георги Каприев

Бел. ред. Словото е произнесено при премиерата на ***Йордан Радичков, Събрани съчинения, том 9: Пиеси***, изд. Нике, София 2018, в ТР „Сфумато“ на 7.11.2018 г.

На премиерата са участвали още Инна Пелева, Маргарита Младенова и Иван Добчев.

За кожата на хрушчовките и за един стар белградски квартал

Какво никой не попита главните архитекти на Москва и Белград при гостуването им в София

И Сергей Кузнецов, и Милутин Фолич са млади, образовани и премерено непринудени. Приличат по-скоро на стегнати и организирани политици, отколкото на вглъбени в творчески съмнения същества, но с главните архитекти е така. Те изнесоха гладки презентации, изобилстващи с примери за нови пешеходни и публични пространства, социализиране на речни брегове и битки срещу автомобилите в града. В Москва картинката беше допълнена и от зашеметителни нови обществени сгради и паркове.

Дотук добре. От добри практики винаги имаме нужда. Да се сравняваме с други бивши социалистически градове - също. Още по-голяма нужда имаме обаче да се научим да правим разликата между добрата архитектура по принцип и архитектурата (евентуално добра) като политическо оръжие и спекулативна икономика. А това на събития като възпитаните „Разговори за града” в залата на Военния клуб в София обикновено не става ясно.

Затова сега ще разкажа **по какви поводи архитектурният свят всъщност най-много обсъждаше Белград и Москва и техните „градски политики” през последните 4-5 години** (и не, не бяха новите им велосипедни алеи).



Хрушчовките и новите жилища за московчани.

Есента обикновено е пълна с трескава социална активност, в резултат на която две поучителни архитектурни събития минаха относително незабелязано. През октомври в България последователно гостуваха **главните архитекти на Москва и Белград Сергей Кузнецов и Милутин Фолич**. *Те бяха в София по покана на столичния главен архитект Здравко Здравков и участваха в първите две издания на т.нар. “Разговори за града” - публични дискусии за градската среда, които (цитирам) “целят да представят добри практики, прилагани от местните власти”. Идеята, разбира се, отново е да почерпим чужд опит как София да стане “град за хората”, а връзката с неуморния датски урбанист Ян Геел е очевидна. Негови екипи работят и в Москва, и в Белград, и в София (а опасността идеите му да се унифицират и банализират като така омразния му Интернационален стил е огромна). Но да се върнем към главните архитекти.*

Белград

Допреди няколко години районът около ЖП гарата в Белград (помпозна неокласицистична сграда от края на XIX век) бе позападнало място, видяло и по-добри дни. Имаше изоставени производствени сгради, складове и, до лятото на 2015 - тълпи от бежанци, които спяха в градинките. На няколко минути пеш оттам обаче са брегът на река Сава и кварталът **Савамала**, събрал в постиндустриалната разруха най-добрите барове, клубове и дизайн точки в града. Районът преживяваше класическо bottom-up development[1], като заведенията, културните фестивали и галериите около Бранковия мост постепенно го възраждаха и водеха след себе си активен културен и нощен живот, нови дизайн хотели, споделени пространства за работа и ежегодния архитектурен и дизайнерски „Миксер” фестивал, който събираше все повече хора от целите Балкани.

През 2014 Александър Вучич - днес президент, а тогава премиер на Сърбия, обяви грандиозен план за възстановяване на точно този крайречен район, преместване на гарата и мащабно строителство на офиси, жилища, небостъргачи, луксозни хотели и крайречни променади. Инвестицията бе в размер на 3.5 млрд. евро, инвеститор бе леко сенчестата компания „Eagle Hills”, базирана в Абу Даби, която се занимава с развитие на нови градски територии, а сръбското правителство осигури терените и пълната административна и законодателна подкрепа. Инициативата бе обявена от национално значение с мотивите, че „ще възроди западналите части на града, ще доведе нови чуждестранни капитали и ще отвори нови работни места”. Проектът бе наречен **„Belgrade Waterfront”**, общият устройствен план на града бе променен, за да отговори на нуждите му, а строителството на първа фаза започна през 2015 година.

Междувременно жителите на Белград се самоорганизираха и създадоха независимата организация **„Ne da(vi)mo Beograd”**, която обвини сръбските власти и белградската градска управа в корупция и пране на пари и ясно обяви целта си: „да се спре деградацията и разграбването на Белград от името на мегаломански градски и архитектурни проекти, особено такива като „Belgrade Waterfront”.

„Ne da(vi)mo Beograd” пишеха, говореха, правеха акции, а през 2016, след строителен инцидент на един от строежите на „Belgrade Waterfront”, завършил със смъртен случай, започнаха да организират изключително активни протести, събиращи десетки хиляди хора, които протестираха пред Народното събрание, по улиците на Белград, блокираха кръстовища и тунели и навсякъде носеха със себе си гигантска жълта надуваема патка, която се бе превърнала в символ на съпротивата срещу „Belgrade Waterfront”.

През юни 2016 бях в Белград за фестивала „Миксер” и попаднах случайно на един от тези протести. Беше събота следобед, започваше да вали, но въпреки това хиляди хора се трупаха пред белградската Скупщина. Имаше млади, имаше и възрастни архитекти и градостроители, които обясняваха на микрофона как такива проекти завинаги унищожават силуета на града и са пагубни за градската тъкан. Имаха много ефектен и лесен за скандиране лозунг: **„Чий град? Наш град!”**.

Още тогава изглеждаше, че протестите ескалират и от чисто архитектурни са на път да се превърнат в политически (викове „Оставка!” по адрес на Александър Вучич се чуваха още в началото на юни 2016). Така и стана. През март 2018, на първите местни избори след големите белградски протести срещу застрояването на брега на река Сава, „Ne da(vi)mo Beograd” (NDB) също се явиха под формата на протестно гражданско движение и макар че спечелиха само 3.4% (или 28 000 гласа), успяха да принудят управляващата консервативна „Сръбска прогресивна партия” (sic) на Александър Вучич да се дистанцира от сериозно дискредитирания си белградски кмет Синиша Мали и да превърне местния вот в своеобразен вот на доверие на самия Вучич. Той стоеше на плакатите за местните избори в Белград, той лично празнува победата на партията си, взела 44.9% в столицата.

В момента Синиша Мали е министър на финансите на Сърбия, но главен архитект на Белград от 2014 до днес, вече втори мандат, включително по време на протестите срещу застрояването на брега на река Сава, е гостувалият в София **Милутин Фолич**. **Когото никой не попита за „Belgrade Waterfront”**. Нещо повече, участвалата заедно с него в дискусията Мария Милованович, зам.-директор на общинската структура Институт за градоустройство на Белград, небрежно обясни, че приетият преди две години нов общ устройствен план на Белград (срещу който бяха протестите през 2016) дефинирал зони със смесени функции и бившите индустриални зони са третирани в него именно като такива. А самият Фолич обясни, че в Белград имали няколко важни цели: повече пешеходни пространства и изпълнени с живот градски зони (разбира се), изнасяне на индустрията от центъра на града, създаването на нейно място на един компактен град с много голяма плътност и свързването на града с реката. Всички тези цели отлично се изпълняват от скандалния проект „Belgrade Waterfront”, който беше обект на сериозни критики в международните архитектурни издания още от 2014.

Трябва да призная, че „Eagle Hills” упорито изграждаха нови тротоари, крайбрежни алеи за бягане и класически безадресни паркови ивици край река Сава още през лятото на 2016, когато първите небостъргачи на „Belgrade Waterfront” бяха в начална фаза на строеж (тези същите публични градски пространства ги видяхме и през октомври 2018 на презентацията на Фолич във Военния клуб). Знамената на „Belgrade Waterfront” се вееха навсякъде в Савамала по чисто новите тротоари от бетонни тела и сиви гранитни плочи. Но градският живот кипеше на съвсем други места.

Смесените многофункционални зони (или т.нар. СМФ) са ключова част и от все още действащия Общ устройствен план на София, приет през 2009. „Чистото” СМФ е зона, в която ограничения за кота корниз нямаше, строителните показатели бяха много високи (т.е. на много малка площ можеше да се постигне голяма плътност и височина на застрояване) и те бяха изключително апетитни за спекулативни строителни начинания. Тези зони фланкират всички по-големи булеварди в София, включително и в широкия градски център, обхващат всички бивши промишлени райони, местата около гарите, старите трамвайни релси и депа. Именно в такива зони се строят в момента всички нови високи сгради в София и именно в такива зони се появиха най-скандалните проекти за небостъргачи като „Парадайс тауър” в Лозенец. Факт е, че през пролетта на 2018 измененията в Закона за устройство и застрояване на територията на Столична община (ЗУЗСО) регламентираха височините на сградите в тези зони до 50 метра в центъра на София, 15 метра в зоните около южната дъга и 75 метра в останалите части на града с няколко зони изключения. Тези промени бяха инициирани от софийския главен архитект Здравко Здравков, който за щастие не е почерпил достатъчно опит от своя колега в Белград.

Въпросът е какво би направил, ако се окаже под натиска на съмнителни капитали от Абу Даби, пред които дори гражданската енергия на нашите родни протестни организации като „Спаси София” може да се окаже безсилна.

[1] Градско развитие “от долу нагоре”, което е инициирано от местните общности, а не от централизирано прилагани градски политики. Много е характерно за периферни, но близки до центъра зони на старите европейски градове.

Москва

През пролетта на 2017 Московската градска Дума официално одобри най-мащабната разрушителна кампания в новата история на града - премахването на 8 хиляди 5-етажни панелни жилищни блока, известни още като **„хрушчовки”**, и пренастаняването на над милион и половина жители на Москва в нови жилища в рамките на 15-20 години. Инициативата ще обхване една десета от целия жилищен фонд в Москва, а прогнозираната ѝ стойност е 62 милиарда долара.

Повечето от жилищата, които ще бъдат засегнати от кампанията, са частна собственост, приватизирани след разпадането на Съветския съюз, а решението дали един блок да влезе в схемата за разрушаване се взима, ако над 50% от неговите обитатели гласуват „за”. Управата на Москва и лично кметът Сергей Собянин стартираха ясна и много добре направена разяснителна кампания защо „хрушчовките” са непригодни за реконструкция и нормален съвременен живот и каква алтернатива предлага общината на жителите им.

Какво са всъщност „хрушчовките”? Да, те са онези еднакви, икономични, 5-етажни предимно панелни блокове без мазета и асансьори, с миниатюрни кухни и бани, базирани на разработената през 1956 от инженер Виталий Лагутенко секция К-7, която става основа за развитието на индустриализираното жилищно строителство в Москва през 1950-те и 1960-те. Но те са и начало на една истинска **строителна революция**.

Стартът на масовото индустриализирано жилищно строителство е даден през 1954 година. На Всесъюзната конференция на строителите и архитектите през декември 1954 г. в Москва Никита Хрушчов изнася програмната си реч срещу „излишествата” в строителството и архитектурата, а за движеща сила на прогреса е обявена индустриализацията в строителството. През следващите десет години (до 1965) почти сто милиона души в Съветския съюз са настанени в нови жилища. Съветските градове, а след тях и градовете на останалите социалистически страни, „обрастват“ с нови жилищни зони, квартали и райони, често с население, по-голямо от средностатистически град. Всъщност, именно хрушчовките, които наричат „калашниците на масовото жилищно строителство”, май успяват най-качествено да материализират призива на Льо Корбюзие **„Да убием улицата!“** от ключовия за модернизма проект „Лъчезарният град“.

Първите хрушчовки са вече над 60-годишни сгради, много от които действително в лошо състояние. Кметът на Москва е прав - те са малки, непригодни за реконструкции, с неудобни кухни и бани, тръбите са стари и често аварират, покривите текат, топло- и шумоизолацията са далеч от съвременните стандарти. Реновацията би била по-скъпа от събарянето, казва той, и по-добре да построим нови - панелни или масивни, жилищни блокове, в които всеки жител ще получи същата обитаема площ, дори по-голяма. И все пак, живущите са разделени. Много от тях не искат да се разделят със своите стари апартаменти, а през пролетта на 2017 г. хиляди московчани излязоха на протести срещу решението на Московската Дума.

Какъв е проблемът? Както винаги, дяволът се крие в детайлите.

Първите и най-стари хрушчовки (в квартали като **Новые Черёмушки и Беляево**) са разположени близо до центъра на Москва, сред зелени паркови зони, в които има място и за паркиране, и за детски площадки. Те са само на няколко спирки с метро от популярни културни зони, като Горки парк и дори новия парк Зарядие. Блоковете са достатъчно отдалечени един от друг, тихо е, под балконите цъфтят ябълкови и черешови дървета. Параметрите на новото жилищно и смесено многофункционално строителство, което ще замени износените панелки, обаче са далеч по-различни. Новите жилищни кули в Москва достигат до 25 етажа, разстоянията между сградите са далеч по-малки, а плътността на застрояване - далеч по-висока, отколкото в старата квартална структура. В резултат на развитието на града, кварталите с хрушчовки са се оказали **апетитни строителни зони** - близо до центъра на един от най-скъпите градове в света.

Казват, самият Путин инициирал и подкрепял тази мащабна строителна кампания в Москва, а кметът Сергей Собянин работел денонощно, за да убеди московчани в смисъла ѝ и да туширa нарастващото социално напрежение. (За сравнение, представете си, че някой изведнъж реши да замени блоковете в софийския квартал „Яворов” с най-високите 23-етажни блокове от Зона Б5, като ги сгъсти още повече, отколкото са в момента в Зоната, и ликвидира всички дървета. Не е добре, нали?)

При гостуването си в София главният архитект на Москва **Сергей Кузнецов** отдели около 3 минути от близо 40-минутната си презентация, за да засегне проблема с панелките, и предпочете да наблегне върху наистина впечатляващите строителни инициативи в центъра на града, където с помощта на световни архитектурни звезди, като MVRDV, OMA, Diller Scofidio+Renfro, Zaha Hadid Architects, Steven Holl Architects, столицата на Русия се превръща в едно от най-интересните места за архитектурни експерименти в света. Отделно градът слуша Ян Геел, разказа Кузнецов, и се бори срещу автомобилите, за повече пешеходни и велосипедни зони, за повече публични пространства. Нещо повече, за последните 5 години в града са проведени 60 архитектурни конкурса, от които 30 големи международни, и много от вече реализираните намеси като супер успешния парк Зарядие на американците Diller Scofidio+Renfro са резултат именно от такива успешни конкурси.

Така е действително. През лятото на 2018 г. в новоизградената зала в парк Зарядие беше проведено поредното издание на Moscow Urban Forum с тема „Мегаград на бъдещето: нови жилищни пространства/Megacity of the Future: New Space for Living”, който обсъди мащабните градски трансформации от последните години и събра почти всички изброени по-горе международни архитектурни звезди плюс всички архитекти, които все още само участват в конкурсите на град Москва, но се надяват един ден да участват и с реални проекти в същите тези мащабни трансформации. Забележително беше как архитекти като **Рем Кулхас**, които от години твърдят, че строителната жилищна революция на Хрушчов е една от най-големите осъществени утопии в историята на човечеството, осигурила максимално добри условия на живот за максимално голям брой хора, бяха принудени да отговарят публично и политически коректно на въпроса: „Какво мислите за идеята всички тези 5-етажни жилищни кутии да бъдат разрушени?”. Рем каза: *Аз дълбоко се възхищавам от това, което направи Хрушчов - количеството и качеството на жилищата, както и качеството на публичните отворени пространства между тях. За мен те са комбинация от интелигентност, простота, красота и равенство, каквато комбинация е много трудно да открием в архитектурата днес (...) Осъзнавам, че събарянето им е неизбежно и не казвам, че не може да бъде направено както трябва, но се надявам, че градът няма да изтрие всички спомени за това минало*.

Рем Кулхас участва в изследването на института „Стрелка” в Москва за анализ на ценността и предлагането на хрушчовките от квартал Беляево за световно културно наследство под защитата на ЮНЕСКО. Но това е тема за друга, много по-дълга статия. И тема, която главният архитект на Москва не засегна по никакъв начин при гостуването си в София.

Какъв е изводът? Че всеки град, дори и онези, които на вид амбициозно са тръгнали да стават „градове за хората”, са пълни с проблеми и проядени от корупция. Не всеки чужд пример е добър и не всеки чужд пример следва да бъде копиран безкритично. Често се оказва, че България е една чудесна малка държава с чудесни малки проблеми и смешни малки скандали.

Анета Василева

Прераждането на нацията

Могат ли правата на отделните щати да спасят Америка от втора Гражданска война?

Кризата се състои именно във факта, че старото умира, а новото не може да се роди; в този безвластен промеждутък се появяват огромен брой болестотворни симптоми.

Антонио Грамши

Президентското управление на Доналд Тръмп предупреждава за дълбоко, но недоразвито преустройство на американската политика. Същевременно неговата администрация може да олицетворява укрепения контрол на малцинството в Сената (текстът е писан преди междинните избори на 6 ноември – бел. ред.), доминиран от републиканци и оглавяван от президент, встъпил в длъжност, след като е загубил с три милиона гласа от директния вот. Такава липса на равновесие на силите би могла да доведе до втора Гражданска война – всъщност, първата и единствена братска катастрофа в историята на САЩ отчасти е провокирана именно от същата причина. От друга страна, управлението на Тръмп може да се намира в междинен период, в който старата традиционна структура на властта в Републиканската партия да умира, а новата опозиционна коалиция да се мъчи да се роди.

За по-малко от две години Тръмп успява да унищожи стария режим на консерваторите, набиращ инерция още от времето на Роналд Рейгън. Някога консерваторите са твърдели, че вярват в бюджетните ограничения и намаляването на дефицита. Тръмп и републиканците в Конгреса безмълвно прибавят трилиони към националния дълг и ще продължават да го правят и в бъдеще. Консерваторите вярват в международните съюзи, свободната търговия и институциите, които ги подкрепят, например в НАТО и НАФТА. Но вече не. Както отбелязва Дейвид Брукс в „Ню Йорк Таймс" през март 2017 г., „епохата на Тръмп е категорично отрицание на съвременния консерватизъм". Десният журналист Чарлз Дж. Сайкс смята, че „американският консерватизъм е навлязъл в постмодерния етап, в който слабостта е сила", а „лъжите – истина". След като унищожи съвременния консерватизъм, управлението на Тръмп се превърна в корумпиран, непоследователен култ към авторитарната личност.

До какъв извод ще стигнем, ако мислим за Тръмп като за интеррекс[1] или за американския Оливър Кромуел. Кромуел управлява Англия от 1653 г. до 1658 г. Съвсем буквално той унищожава стария режим, като подписва заповедта за екзекуцията на крал Чарлз I, но управлението му не представлява нова епоха. Воден от вярата, че е богоизбраният инструмент на протестантското избавление, Кромуел премахва от Парламента дисидентите и роялистите, доста от които бягат в Ирландия. След това Кромуел напада Ирландия, като избива хиляди католици и други десетки хиляди изпраща в колониите. В Англия той вкарва в затвора хиляди от политическите си врагове без съдебен процес. Когато Кромуел умира от инфекция, предава титлата лорд-протектор на сина си Ричард. Но Парламентът въстава срещу него и в рамките на две години връща крал Чарлз II. През 1661 г., три години след смъртта на Кромуел, тялото му е извадено от Уестминстърското абатство, той е посмъртно осъден и „екзекутиран" за държавна измяна, а отрязаната му глава е забучена на кол пред Парламента. От целия този хаос се ражда съвременната конституционна система на Англия. През 1689 г. е подписан британският закон за правата, който ограничава властта на монарха, формулира правомощията на Парламента и гарантира свободни избори и свобода на словото.

Ако Тръмп, също като Кромуел, е фигура на прехода, тогава новото, което се опитва да се роди, е цялостно преустройство на американската партийна политика.

Републиканската партия на Тръмп може да заприлича на американските виги, които избират четирима президенти в периода 1841-1853 и после изчезват. Повечето от видните виги като Ейбрахам Линкълн, които се опълчват на партията, защото са против робството, и създават Републиканската партия, така и хора като Джон Кейсик[2] и Бен Сас[3], които никога не биха застанали зад Тръмп, нямат изгледи за място в партията му. Вече сме свидетели на дезертирането на видни консерватори като Джордж Уил и Стийв Шмит, които са призовавали умерените републиканци да подпомогнат създаването на мнозинство от демократи за изборите по средата на мандата през 2018 г.[4] като средство за контрол на Тръмп, определян от Уил като „Везувий на лъжата".

Тези републиканци са все по-отчуждени. Това, от една страна, се дължи на факта, че се приближаваме до епоха на изключително рядкото управление на малцинството, а от друга – защото такава партия прокарва редица политики, които все по-малко американци подкрепят. Норман Орнстин от консервативния Американски предприемачески институт споделя в „Туитър" за изумяващото несъответствие между свиващия се брой гласове за републиканците и все по-засилващия се контрол на партията в Сената. Както пише Орнстин:

„До около 2040 г. 70% от американците ще живеят в 15 щата. Това означава, че 30% [от гласоподавателите] ще изберат 70 сенатори. Тези тридесет процента, за разлика от другите 70, ще са по-възрастни, повечето ще са бели, ще са от провинцията и мнозинството ще са мъже".

Проблемите с управлението на малцинството са олицетворени от Електоралната колегия, която за два пъти - в рамките на двайсет години - дава президентския мандат на кандидата, загубил директния вот на изборите. Гласът на един гражданин на Уайоминг тежи три пъти повече от гласа на един гражданин на Калифорния. Като заобикалят конституционната промяна, земеделският Юг и Средният запад ще могат да налагат вето на всяко прогресивно федерално законодателство, подкрепяно от мнозинството американци, живеещи в метрополисите.

Скорошните изслушвания по делото Кавано[5] пред Сената са като пролука, през която да надникнем към предстоящата Гражданска война в епохата на управлението на републиканското малцинство. Както Дейвид Уосърман от онлайн изданието „Кук Политикъл Рипорт" отбелязва в „Туитър", „До деветдесетте години сенаторите, които гласуват за Кавано, ще представляват 18% от населението и отговаря на малцинство гласоподаватели, които са предимно бели и от провинцията в сравнение с нацията като цяло". Ясно е, че нито Кавано, нито единайсетте бели републиканци от юридическия комитет в Сената мислят като мнозинството американци. Последиците от това по отношение на въпросите, които мнозинството гласоподаватели подкрепя, могат да бъдат сериозни. Проучване от юли на „Ен Би Си Нюз" и „Уол Стрийт Джърнъл" показва, че 71% от американците смятат, че решението по делото „Роу срещу Уейд"[6] (гарантиращо правото на аборт) не бива да бъде отхвърлено. И въпреки това, Тръмп заявява, че назначаването на съдии, които ще помогнат за отхвърлянето на решението по делото „Роу срещу Уейд", е основен приоритет. Същото важи и за Върховния съд, който подкрепя редица закони на различните щати, целящи да обезсърчат гласоподавателите от малцинствата. Включително решението на консервативното мнозинство от 2013 г. да се отменят ключови положения от закона за избирателните права от 1965 г. Въпреки че за последните три гласувания за сенатори демократите получават 18 милиона гласа повече от републиканците, именно последните продължават да управляват Сената, а наред с това и Съда.

Застъпниците на реформата, които се надяват, че така наречената „синя вълна" през този месец ще успее да разреши проблемите, грешат. Превземането на Капитолия би позволило на демократите да задвижат процедурите по импийчмънт на президента, но шансовете две трети от Сената да гласуват за отстраняването на Тръмп са изключително малки. Дейвид Уосърман демонстрира колко трудно е демократите да спечелят мнозинство в двете камари на Конгреса, което се дължи на мнозинството на републиканците в няколко малки щата:

„Ако всички резултати от изборите в отделните щати и окръзи на 6 ноември са с осем пункта повече в полза на демократите, отколкото резултатите от президентските избори през 2016 г., демократите ще спечелят 44 места в

Ако Тръмп, също като Кромуел, е фигура на прехода, тогава новото, което се опитва да се роди, е цялостно преустройство на американската партийна политика. Републиканската партия на Тръмп може да заприлича на американските виги, които избират четирима президенти в периода 1841-1853 и после изчезват.

Камарата на представителите, което е два пъти повече от 23-те места, необходими, за да спечелят мнозинство. Но със същите тези 8 пункта разлика партията ще загуби четири сенаторски места, което ще означава, че за мнозинство в Сената няма да им достигат шест места."

Междувременно либералите, които разчитат, че разкритията за престъпленията на Тръмп ще обърнат вота, пренебрегват огромния пропаганден апарат, който е в разположение на Тръмп в лицето на „Фокс Нюз", някои радиопрограми и „Туитър". Там експерти изкарват престъпленията му медийни преследвания или дело на дълбоко вкоренена либерална конспирация. Въпросът дали президентът е намесен в престъпленията на Майкъл Коен[7] или на Пол Манафорт[8], или дали могат да се появят записи на Тръмп, в които изрича скандалната дума, започваща с „н"[9], губи всякакъв смисъл, когато огромна част от общественото мнение е в полза на Тръмп заради безпрецедентната медийна пропаганда. Коментаторът на „Фокс Нюз" Джералдо Ривера заявява пред телевизионния водещ Шон Ханити, че, според него, президентът Ричард Никсън е нямало „да бъде принуден да си подаде оставката", ако Ханити е бил журналист по време на аферата „Уотъргейт". Това щяло да се дължи на съчувствието, което Ханити щял да прояви спрямо престъпленията на Никсън. И най-вероятно Ривера е прав.

Проблемът с управлението на малцинството измъчва американската нация още от самото ѝ зараждане. В определена степен той е причина и за Гражданската война. Като държавен секретар на президента Джон Тайлър[10], ревностният привърженик на робството Джон К. Калхун измисля начин за анексирането на Тексас през 1845 г., с което се прибавя още един робовладелски щат към САЩ и се дава предимство на петнадесетте робовладелски щата над тринадесетте свободни. Преброяването на населението през 1840 г. показва, че през мандата на Тайлър, робовладелските щати имат население от общо 7 млн. души в сравнение с населението от 8 млн. души в свободните щати. Като се има предвид, че робовладелските щати прибавят броя на робите към общия брой на населението, въпреки че робите нямат право да гласуват, умението на Калхун и съюзниците му да използват управлението на малцинството, за да запазят „особената си институция" на робовладелци, е още по-фрапиращо.

Възможно ли е историята да се повтаря? Експертът по национална сигурност Кийт Майнс изчислява, че в следващите десет до петнадесет години пред САЩ съществува 60% вероятност да избухне нова Гражданска война или някакъв ожесточен политически конфликт в широк мащаб.

Съществува решение в самата конституция за уталожване на напреженията, породени от такава неравнопоставеност във властта, което съдиите от Върховния съд рядко уважават, и това е Десетата поправка. Тази поправка гласи: „Всяка власт, която не е изрично прехвърлена на федералното правителство, се предоставя на отделните щати".

Поправката датира от дебатите между Томас Джеферсън и приятеля му Джеймс Мадисън[11] по време на Конституционния конвент от 1787 г. След като прочита първата чернова на конституцията, Джеферсън пише на Мадисън, че най-големият недостатък на документа е липсата на закон за правата на човека. Той вярва, че измененията в британската конституция, към които е прибавен законът за правата вследствие на управлението на Кромуел, са изключително важни за едно свободно общество. Въпреки че в началото Мадисън е против закон за правата, през следващите две години на ратифициране на документа от отделните щати, той започва да приема позицията на Джеферсън, че най-голямата заплаха за индивидуалната и местната свобода произтича именно от авторитарно федерално правителство, подобно на управлението на Кромуел. Решението, по думите на Джеферсън, се крие в поправката, която обяснява, че „истинското разбиране на нашата Конституция е, че щатите са независими по отношение на вътрешната си политика и са обединени по отношение на останалите чуждестранни нации".

Минават 230 години, преди предвидената мярка на Джеферсън срещу авторитарното федерално правителство да бъде подложена на изпитание. И когато свободата на печата, гарантирана от Първата поправка, и закрилата на личното пространство, заложена в Четвъртата поправка, вече са поставени на изпитание, защитниците на реформата се успокояват и уповават на Десетата поправка. Откакто Тръмп е на власт, 22-ма от главните прокурори на отделните щати от Демократическата партия съдят администрацията на Тръмп. Деветнадесет от главните щатски прокурори съдят Тръмп, за да предотвратят спирането на редица субсидии по Обамакеър, осемнадесет – за да спрат намаляването на мерките за опазване на околната среда, а шестнадесет – за да отхвърлят решението на Тръмп, с което иска да анулира мерките за закрила на млади имигранти по програма ДАКА[12]. Въпреки че тези дела си пробиват път в различни съдилища, администрацията на Тръмп губи много от първоначалните дела. Включително дело през август 2017 г., в което калифорнийски съдия разпорежда Агенцията за опазване на околната среда да въведе свои собствени стандарти за чист въздух.

Досега 24 щата са въвели 37 закона за предотвратяване увеличаването на цените на лекарствата с рецепта, споделя Триш Райли, изпълнителен директор на Националната академия за държавна политика по здравеопазване в САЩ. Наскоро осем щата и окръг Колумбия са внесли дело за спиране решението на правителството на Тръмп, което разрешава на тексаска компания да публикува в интернет скици на оръжие за 3D принтер.

Щатските главни прокурори се оказват ключови играчи в схватката. Прокурорът на Масачузетс Мора Хийли е идеалният пример: Хийли обединява сили с още седемнадесет щатски прокурори, за да съди министъра на образованието Бетси ДеВос, която се опитва да саботира усилията на щатите да налагат контрол на събирането на студентски дългове. През септември федерален съдия отсъжда в полза на щатите, като в съдебното решение е записано, че действията на ДеВос са произволни и непоследователни.

„Всъщност е удивително, че Министерството на образованието на САЩ влиза в съдебните зали на масачузетските съдилища, заявява Мора Хийли, и ги предизвиква да наложат щатски закон за защита на потребителите в името на студенти, които са станали жертва на грабителски практики в получаване на заеми".

Главният прокурор на Калифорния Хавиер Бесера съди администрацията на Тръмп 38 пъти за последните 22 месеца и печели 12 пъти в съдилищата на по-долна инстанция. Той осъзнава, че тези дела може да стигнат до Върховния съд, където Калифорния ще предяви правата си, гарантирани от Десетата поправка. За Бесера това е дълга битка, водеща началото си от детството му на имигрант. Баща му израства в Калифорния през 50-те години на XX в., когато по ресторантите висят табели с надписа: „Забранено за кучета и мексиканци". Днес Бесера пита: къде в конституцията се казва, че президентът или федералното правителство имат правото да контролират имиграцията или вредните емисии изгорели газове от автомобилите? И още по-важният въпрос, който поставя, е въпросът на Джеферсън: на кого точно е дадена властта да управлява?

Движението за права на отделните щати, организирано от застъпниците за реформи, е в някои случаи и демонстрация на двупартийното сътрудничество, което липсва във Вашингтон. Като пример може да бъде посочено легализирането на марихуаната във Върмонт. Законодателните органи прокарват закон за легализирането ѝ през 2017 г., на който обаче републиканският губернатор Фил Скот налага вето. През януари законодателните органи прокарват незначително преработена версия на закона, подкрепен от завидно мнозинство, и Скот подписва закона „със смесени чувства". При Скот вътрешният му конфликт се дължи на прозрението, че традиционната републиканска реторика против наркотиците е безсмислена в лицето на двупартиен вот в подкрепа на легализирането от страна на законодателните органи. Макар че министърът на правосъдието и главен прокурор на САЩ Джеф Сешънс може да си позволи да поддържа позицията си против марихуаната във Вашингтон, подобна позиция е политическо самоубийство в много щати.

Отрицателната нагласа на доста от реформистите по отношение думите „права на отделните щати" е формирана преди Гражданската война и е затвърдена по времето на законите за расова сегрегация, но същевременно има установена традиция реформистите да използват Десетата поправка като политически инструмент. Най-забележителният и успешен пример е използването ѝ през 50-е години на XIX в. за противопоставяне на закона за избягалите роби. Много от северните щати забраняват робството десетилетия преди Гражданската война. Най-напред в Уисконсин е въведено обезщетението при безработица, цели двайсет и четири години преди федералното правителство да приеме закона; Уайоминг позволява на жените да гласуват още през 1864 г., повече от 50 години преди Деветнадесетата поправка да гарантира правото им на глас в цялата страна.

Съвременното превъплъщение на тази стратегия, наречена от един от главните ѝ теоретици, йейлският професор по право Хедър Гъркън, „нов реформаторски федерализъм", води началото си от преизбирането на Джордж У. Буш през 2004 г., когато републиканците поемат контрола над трите власти. Гъркън се надява, че една стратегия за правата на отделните щати ще служи като противотежест на републиканския контрол над Вашингтон, а също така, че прокарването на нови закони на щатско ниво ще се окаже начин „националните малцинства" да „се превърнат в местни мнозинства". Оттогава повечето основни реформи са се зародили и са се превърнали в закон на щатско ниво – разумното контролиране на притежаването на оръжие, борбата с климатичните промени, осигуряването на правата на ЛГБТ хората, легализирането на марихуаната.

Гражданите, които не искат да живеят в свят на хора като Тръмп, трябва да обърнат поглед към скорошните окуражителни развития в Калифорния, Орегон, Върмонт, Ню Йорк, Масачузетс и щата Вашингтон: местните законодателни органи се противопоставят на федералната власт по начини, които се оказват много по-ефективни от сборните усилия на федералните законодателни органи при спирането на Тръмп или представянето на алтернативи на дневния ред на правителството. Епохата, когато федералното правителство бе реформираща сила, бореща се с назадничави щати като Алабама и Мисисипи, е в миналото; днес промяната идва от самите щати, не от Вашингтон.

След финансовата криза от 2008 г. гражданите на Америка са опитни зайчета в експеримент, разиграващ се на щатско равнище, който изправя една срещу друга две теории за управление. Първата е консервативната теория, изповядвана от Тръмп и защитавана в Тексас и Канзас, че икономическият растеж ще се съживи и икономиката ще процъфти, като се намалят данъците на богатите и изискванията към бизнеса. Теорията на реформаторите, защитавана в Калифорния и Орегон, подкрепя увеличението на данъците на богаташите, от които да бъде платено за държавното образование и инфраструктурата, и за по-затегнати мерки, отнасящи се до борба със замърсяването, личното пространство и оръжията.

До 2015 г. резултатите от експеримента са налице. Икономиката на Калифорния отбелязва ръст с 4,6%, докато икономиката на Канзас само с 2,2%. В Канзас системите на средното и висшето образование драстично намаляват разходите си, кредитният рейтинг на щата се понижава, а нивата емиграция от щата се завишават. Въпреки този съмнителен прецедент, законът за данъците на Тръмп и на Конгреса на републиканците от 2017 г. налага модела на Канзас на цялата страна, намалявайки данъците на богатите и изискванията към бизнеса. Истинският ефект от намаляването на данъците е да напълни джобовете на корпоративните изпълнителни директори, докато заплатите, които реално взимат работниците, си остават същите.

Междувременно, както съобщават от Бюджетния офис на Конгреса, до 2030 г. федералният дълг почти ще се утрои. Някои анализатори смятат, че Тръмп увеличава заемите на страната, сякаш става въпрос за някое от банкрутиралите му казина. От миналото му знаем, че Тръмп е безразличен към заплахата от твърде големи дългове и неслучайно пише на един от кредиторите си, завел дело срещу него: „Казах ти, че не трябваше да ми заемаш онези пари. Казах ти, че от скапаната сделка нищо няма да излезе".

Когато по-рано тази година Тръмп проверява прототипи на елементи, с които би трябвало да бъде изградена прочутата му гранична стена в Калифорния, той злорадо отбелязва: „Губернаторът Браун[13] много лошо управлява Калифорния". Но действителността, за която Bloomberg ни информира, се разминава по забележителен начин с казаното:

„Калифорния е основната причина САЩ да са единствената развита икономика, която след финансовата криза през 2008 г. и след последвалата глобална рецесия успяват да постигнат рекорден ръст на БВП. Голяма част от икономическия растеж в САЩ се дължи на калифорнийските преимущества - както закони, насърчаващи чистата енергия, така и отчетност на властите и защита, предвидена за хората, пребиваващи в САЩ без документи."

Разбира се, понякога този растеж е за сметка на бедните и работещите и едно от противоречията на икономическото чудо в Калифорния е, че то довежда до зашеметяващо неравенство в градове като Сан Франциско и Сан Хосе.

В района на залива богатите семейства печелят единадесет пъти повече от бедните семейства, което го прави третият регион с най-големи неравенства в САЩ. На неотдавнашна конференция на Федералния резерв в Джаксън Хол, щата Уайоминг, икономисти посочват, че технологичните гиганти „Епъл", „Гугъл" и „Фейсбук" могат да допринесат за по-бавен растеж на заплатите и за неравенство в доходите и причина за това в известна степен е монополът им. Както обяснява икономистът Алън Крюгер от Принстън, когато пред работниците няма голям брой потенциални работодатели, между които да избират, става трудно да се изискват по-високи заплати. „Видимото разделение между богатите и бедните в района", съобщава неотдавна „Меркюри Нюз", „показва, че богатството, генерирано от процъфтяващата високотехнологична индустрия, не достига до останалата част от населението".

От момента на първия dot-com балон[14] по време на администрацията на Клинтън, демократите вярват в либертарианския етос на дерегулацията. Приносът, който Уолстрийт и Силициевата долина дават в партийните каси, заменяйки намаляващите вноски от профсъюзите, ги прави уязвими за демагогската пародия, която Доналд Тръмп разиграва. В свой коментар за „Ню Йорк Таймс", направен малко след изборите от 2016 г., журналистката Гретчън Моргенсън посочва този проблем като една от причините за поражението на Хилари Клинтън:

„В популисткия и противопоставящ се на статуквото гняв на Доналд Тръмп, който го отнесе в Белия дом, има много нюанси .... По мое мнение, ключов елемент, подхранващ яростта му, бе, че на нито един главен изпълнителен директор на голяма финансова компания не бе потърсена отговорност за кризата от 2008 г."

С няколко забележителни изключения, сред които сенаторите Бърни Сандърс и Елизабет Уорън, страхът от регулация все още съществува и сред републиканците, и сред демократите във Вашингтон, но е прогонен в много от щатите. През юни демократите в Калифорния приемат законопроект за защита на личните данни. „Харвард Бизнес Ревю" отбелязва, че законът „може да внесе значителни промени в компаниите, които се занимават с лични данни - и особено в онези, които работят в цифровото пространство". Освен това, в закона се казва, че потребителите могат да поискат както личната им информация да бъде изтрита, така и да се откажат от обмен на данни.

Появата на кандидати като представителките на демократичните социалисти Джулия Салазар (1990) и Александрия Окасио-Кортес (1989)[15] в Ню Йорк предполага, че желанието на обществото да се регулират големите индустриални компании е значително по-голямо в сравнение с миналото. За да успеят през следващото десетилетие, демократите вероятно ще се оформят като партия, сплотена под знамето на национално обединяваща програма за борба с корупцията и неравенството, която прегръща възгледа на правителството за децентрализация именно с цел да го използва като инструмент за реализиране на програмата си. Както подчертава Джонатан Чейт в „Ню Йорк мегъзин": „Същинското предложение на Тръмп към обществото представлява бизнес сделка: ако той стане президент, ще работи за него, за да го направи богато". Чейт доказва, че кампанията през 2016 г. е измамила работещата и средната класа и отбелязва, че тя в много по-голяма степен им е въздействала с убеждаващото говорене на Тръмп, отколкото с разследването за руската намеса в изборите или със скандала със Сторми Даниълс[16].

Неотдавнашното избиране на демократи в щати - бастиони на Тръмп, като например победата на Конър Ламб в 18-ти Конгресен район в Пенсилвания, говори за това, че широкообхватната демократична стратегия, фокусираща се върху икономическото неравенство и корупцията, е потенциален път към победата. Както Ламб, така и неговият противник - републиканец подкрепят Втората поправка[17], като Ламб ясно заявява, че няма да гласува Нанси Пелоси да застане начело на Демократическата партия, защото тя се възприема като защитник на старото, верен страж на Клинтън. Тази стратегия работи за демократите в традиционните републикански райони и както показва неотдавнашно проучване на Ей Би Си и „Вашингтон Пост": „От 10 души, повече от шест от тях ще ви кажат, че Тръмп и Републиканската партия са изгубили връзката си с повечето хора в страната". Въпреки че при това запитване демократите се представят по-добре, все още в много райони те водят открита битка за избиратели.

Ако Демократическата партия приеме децентрализиран модел, тя ще може да отрази регионалните различия, които са една от най-трайните характеристики на Америка. Една нова Демократическа партия може да бъде изградена от общности, които се гордеят със своето разнообразие и насърчават добрите граждани да се откажат от превърналите се в догма днешни междупартийни препирни. Партия, в която има място за Джордж Уил[18] и за Александрия Окасио-Кортес, е именно тази, която може да победи Тръмп, да разбие статуквото на Нанси Пелоси, Даян Файнстейн[19] и да оспори превъзходството на Републиканската партия.

Понятието „интеррегнум" се свързва с периода, когато един крал е починал, а няма ясен наследник – момент, в който старият ред е мъртъв, но новата посока все още не е определена. В американски контекст може най-добре да се види как при подобен хаос възможността за прогрес се пропилява – това става през 90-те години на XIX век - десетилетието, което въвежда САЩ в Епохата на прогреса. Следва мощна комбинация от бързи технологични промени, стачки на гневни работници, възход на религиозни движения и най-лошата депресия на XIX век – всичко това разтърсва установената политическа власт и проправя път за нови начини на управление. Появяват се електрическата крушка, фонографът, киното и автомобилът. В кървавата история на синдикализма се записват стачките през 90-те години на XIX век в Хоумстед, Пенсилвания, в Кьор д'Ален, в Пулман[20]. Но това, което се заражда в Америка след 1900 г., е двупартийният ангажимент за реформи начело с републиканския президент Теди Рузвелт, подкрепен от демократите в Конгреса. Двадесетгодишната епоха, която следва при управлението на Рузвелт, Уилям Тафт и Удроу Уилсън, е изпълнена с

Възможно ли е историята да се повтаря? Експертът по национална сигурност Кийт Майнс изчислява, че в следващите десет до петнадесет години пред САЩ съществува 60% вероятност да избухне нова Гражданска война или някакъв ожесточен политически конфликт в широк мащаб.

убеждението, че прогресивното движение, както пише историкът Ричард Хофстатър, е усилието да се възстанови икономическият индивидуализъм и политическата демокрация, за които се смята, че са съществували по-рано в Америка, но са били унищожени от корпорациите и корумпираната политическа машина.

Днес ние сме на кръстопът поради подобен преход. През 1989 г., когато Берлинската стена се срива, компютърният специалист Тим Бърнърс-Лий представя изследване на шефа си в Европейския съвет за ядрени изследвания, очертавайки световната глобална мрежа.

През февруари същата година Апелативният съд на окръг Колумбия потвърждава правото на Федералната комисия за комуникации (ФКК) да не се съобразява с така наречената „доктрина за справедливост" в спора, който води с организацията „Мирен съвет на Сиракюз". Доктрината за справедливост, въведена от ФКК през 1949 г., изисква телевизионните оператори да представят спорни въпроси от обществено значение по честен, справедлив и балансиран начин. Президентът Рейгън обаче решава да премахне това правило с мотива, че „историята е показала, че рисковете от пристрастен печат не могат да бъдат избегнати с регулация, а само чрез медийна свобода и конкуренция, които Първата поправка цели да гарантира".

Ефектът от тази промяна е изкривяване на медийния пазар, чийто резултат се усеща почти веднага. Повечето музикални програми се изместват от средни на ултракъси вълни и така отварят голяма ниша на пазара, която радиостанциите, разпространяващи се на къси вълни, започват да запълват с ток шоу програми. Нюйоркската радиостанция, която изцяло запълва програмното си време с ток шоу, наема водещия от Сакраменто Ръш Лимбау. Само за няколко години неговото предаване започва да се излъчва по 500 радиостанции из цяла Америка. И в телевизията настъпва промяна – на 11март 1989 г. по „Фокс" е премиерата на Cops. „Фокс", която излъчва само две нощи в седмицата, поръчва Cops, изпаднала в паника заради стачката на писателите през пролетта и лятото на 1988 г. Cops е непретенциозна и евтина продукция, но накрая се превръща във втората най-дълго излъчвана в историята на „Фокс". В тези промени френският философ Жан Бодрияр открива феномена, приличащ на изкачването на Доналд Тръмп от славата в телевизионните риалити формати до президентския пост. При Тръмп хиперреалността – реалното и измисленото, се смесват без усилие и няма ясна граница къде едното свършва, а другото започва. Тръмп, в сравнение с всеки друг политик преди него, е най-наясно с динамиката на телевизионната реалност. Той добре е научил от „Стажантът", че нищо не трябва да е истина. Единственото, което има значение, са постоянното напрежение и драматичност. Кой ще бъде уволнен тази седмица? Именно това привлича вниманието на зрителите и, разбира се, Тръмп прилага тази техника и по време на президентството си. Когато различни експерти хленчат заради хаоса в Белия дом, те не си дават сметка, че голяма част от него е предизвикан от феномена на хиперреалността. В същото време, много демократи пренебрегват първия урок на социалните медии: не се занимавайте с троловете. А всяка възмутена реакция само усилва посланието по пропагандните канали на Тръмп.

През 2018 г., според ново проучване на „Нилсън", възрастните граждани на САЩ прекарват около девет часа на ден пред компютъра. Марк Зукърбърг, Лари Пейдж, Питър Тийл и Джеф Безос стават все по-богати от така наречената икономика на вниманието, защото контролират близо четири часа на ден от времето ни, прекарано пред екрана.

Вече две телевизионни вечерни шоу програми по „Ен Би Си" и „Ей Би Си" имат по 1.5 милиона зрители на възраст между 25 г. и 54 г. През 60-те години Уолтър Кронкайт всяка вечер има 30 милиона зрители, а днес „Фейсбук" има 1.47 милиарда активни потребители на ден. Днес всеки може да претендира, че е журналист във „Фейсбук", както бе доказано и от последните избори за президент. Социалните медии, които някога са наричани инструменти на свободата срещу диктатурите, се превръщат в оръжия, които могат да навредят на демокрацията.

Както компютърният специалист Тим Бърнърс-Лий пише във „Венити Феър", интернет „в крайна сметка създаде - без съзнателното желание на хората, които проектират платформата му - мащабен античовешки феномен".

Решението, което предлага Бърнърс-Лий, е „да децентрализира мрежата", но в момента централизираният интернет е също толкова голям проблем, колкото и централизираната политическа власт.

Но дори и Тръмп да се сърди, че техническите гиганти са предубедени към него, той никога няма да започне да ги регулира, защото те са му спечелили изборите. И точно както Рейгън унищожава доктрината за справедливост, така и председателят на Федералната комисия за комуникации Аджит Пай убива неутралността на мрежата - знак, че в бъдеще мрежата ще бъде във все по-малко ръце. И тук отново щатите държат най-мощното, а може би единственото оръжие на съпротива.

През септември Джери Браун – губернаторът на Калифорния, подписва законопроект за неутралност на мрежата, с който заменя разпоредбите от времето на Обама, които са унищожени от новата администрация на Федералната комисия за комуникации (ФКК).

„Когато ФКК на Доналд Тръмп реши да разруши защитата пред неутралността на мрежата", казва калифорнийският сенатор Скот Уинър, „ние знаехме, че Калифорния ще трябва да се намеси, за да осигури на жителите си достъп до безплатен и отворен интернет".

От този момент нататък между отделните щати започват епични битки, начело на които застават и адвокатски щабове, вярващи в обърнатата наопаки Америка на Тръмп.

Според някои, едно ново прегръщане на прогресивния федерализъм може драстично да подобри живота на гражданите в либералните градове и щати, но жителите на останалата част от страната ще страдат. Точно както при миграцията на афроамериканците през 30-те и 40-те години на XX век, и днес американските граждани се местят в различни градове, където намират нови работни места. Ето защо след двадесет години около 70% от американците ще живеят само в петнадесет щати. И тук е редно да попитаме: А дали, като прегръщаме стратегията за увеличаване правата на отделните щати, в представите ни Америка престава да изглежда така силна? И визията ни за нея започва да се свежда до разкошни квартали, управлявани от враждуващи племена? Може би. Достатъчно е да си припомним как миналото лято бившият съветник на Доналд Тръмп Роджър Стоун заплашва, че всеки политик, който гласува за импийчмънт на Тръмп, „ще застраши собствения си живот". В свят, в който 30% от населението е възрастно, селско и бяло и контролира съдбата на едно ново и различно поколение американци, може да се стигне до граждански конфликти, а вероятно и до Гражданска война. И макар че бащите-основатели вероятно са допуснали грешка, създавайки Сенат и Избирателна колегия, в които не е заложено да влязат всички представители на американския народ, те ни дават и изход от ситуацията - Десетата поправка. Навсякъде в страната гражданите преодоляват обструкциите на Вашингтон, като постигат напредък, изграждайки по-приобщаващо общество.

Не Тръмп създава изключителната поляризация, но той я изостря. Мнозинството от гражданите може и да не искат да живеят в света на Тръмп, но поради недостатъци в конституцията и в интернет, сме временно принудени да приемем авторитарните му импулси. Нашият стремеж към щастие се гради на свободата да създаваме в общностите си визия за напредъка, към който се стремим. За много от нас това може да е нисковъглеродната икономика, задвижвана от слънчевата и вятърна енергия; безплатен колеж; контрол върху използването на оръжие. Вероятно една четвърт от населението би искало да живее като в Дивия запад и да черпи енергия от въглищата. Групата на напредничавите няма да успее да убеди другите, че нейният път е верният, но поне трябва да настоява те да не налагат вето върху това как останалите искат да живеят. „Федералната ни система има едно щастливо преимущество - един щат, стига неговите граждани да гласуват за това, може да се превърне в лаборатория и да се подложи на нови социални и икономически експерименти, без да излага на риск останалата част от страната" - пише през 1932 г. съдията от Върховния съд Луис Брандайс.

Разбира се, реализирането на визията на Брандайс за експериментална демокрация зависи от много различни фактории. Дали консервативните съдии във Върховния съд, които твърдят, че са привърженици на оригиналния подход, ще се съобразят с Десетата поправка и ще подкрепят движението за права в прогресивните щати? Много от делата, заведени от отделни щати срещу администрацията на Тръмп, ще поемат към Върховния съд. И пред съда има два пътя – или да подкрепи републиканците, или да уважи оригиналния подход на бащите основатели, позволявайки на щатите да експериментират, възползвайки се от Десетата поправка.

Ако последното се случи, ние може би ще успеем да се измъкнем от сегашното състояние на безвластие. Защото, ако не сме в състояние да оставим старото да умре, а новото да се роди, ние най-вероятно ще бъдем осъдени на дълги години кромуелски хаос, който Уинстън Чърчил описва като „безмилостното безчестие", „потопяващо в мрак хода на човешкия род".

Джонатан Таплин

Харпърс мегъзин, ноември 2018 г. (с незначителни съкращения)

Превод от английски **Катерина Станковска**

---

1 Интеррекс – в случая управляващ в промеждутък на безвластие; идва от латинското interrex - изборна длъжност по времето на Римската република, продължаваща само пет дни – става дума за патриций, който е отговорен за провеждането на консулски избори, защото досегашните консули или са починали, или по други причини не могат да си изпълнят ангажиментите.

2 Джон Кейсик е губернатор на щата Охайо, член на Републиканската партия. За президентските избори през 2016 г. официално обявява своята кандидатура за президент, като редом с Тед Круз е другият сериозен съперник на Доналд Тръмп за номинацията на Републиканската партия за президент.

3 Бенджамин Сас (Бен Сас) е сенатор от щата Небраска, член на Републиканската партия.

4 Статията е публикувана преди тези избори.

5 Съдия Брет Кавано бе утвърден от Сената за съдия във Върховния съд. Той бе номиниран от Доналд Тръмп. Преди утвърждаването бе обвинен в сексуално посегателство от Кристин Блейзи Форд, която твърди, че като гимназист през 1982 г. Кавано се напил и се опитал да я изнасили.

6 През 1973 г. Върховният съд се произнася по делото „Роу срещу Уейд", като решението му е, че жената по конституция има право да направи аборт, като, ако го направи през първите три месеца на бременността, може да не посочва причината. В резултат на това абортът е легализиран в цялата страна.

7 Майкъл Коен е бивш личен адвокат на Доналд Тръмп, който по време на едно от няколкото дела, които се водят срещу него, например за укриване на данъци, нарушаване правилата на финансиране на предизборна кампания и др., заявява, че Тръмп му е наредил да плати на порноактрисата Сторми Даниълс и на бившия модел на „Плейбой" Карън Макдугъл да мълчат за аферите си с него.

8 Пол Манафорт е лобист. През лятото на 2016 г. ръководи предизборната кампания на Доналд Тръмп. През август 2018 г. е признат за виновен в извършването на осем тежки финансови престъпления, като, след като се съберат наказанията им, се оказва, че той ще трябва да лежи до живот в затвора.

9 Става дума за записи, на които, според бивша съветничка на Тръмп, той на няколко пъти произнася думата „негър", с което доказва, че е расист.

10 Джон Тайлър е десетият президент, управлявал страната от 1841 г. до 1845 г.

11 Джеймс Мадисън е четвъртият президент на САЩ, управлявал в периода (1809-1817). Той, Джон Джей и Александър Хамилтън се приемат за бащи на Конституцията на САЩ.

12 Програмата ДАКА защитава от депортация имигранти, които като деца са дошли нелегално в Америка.

13 Губернаторът Джери Браун е член на Демократическата партия. Той управлява Калифорния от 2011 г.

14 Дот-ком балонът е икономически балон от периода 1997 – 2000, когато в индустриалните страни борсовите пазари регистрират значителен ръст в сектора на Интернет компаниите.

15 Александрия Окасио-Кортес е родена в Бронкс, от латиноамерикански произход. Тя става най-младата жена - член на Конгреса, след като е номинирана от Демократическата партия за конгресмен от Ню Йорк.

16 Сторми Даниълс е порноактриса, която преди президентските изборите в САЩ през 2016 г. подписва с адвоката на Доналд Тръмп – Майкъл Коен - споразумение за неразкриване на информация. След като през януари 2018 г. „Уол Стрийт Джърнал" разкрива съществуването на въпросното споразумение, Даниълс завежда дело срещу Тръмп и Коен, като твърди, че споразумението е невалидно. През август 2018 г. Коен признава, че незаконно ѝ е платил да мълчи и това е станало със съгласието на Тръмп. През октомври т.г. Даниълс издава мемоари, в които описва аферата си с американския президент.

17 Втората поправка на Конституцията на САЩ защитава правото да се съхранява и носи оръжие.

18 Джордж Уил (1941) е политически коментатор във „Вашингтон поуст", „Ен Би Си Нюз" и други медии. Преди изборите през ноември той открито агитира срещу Републиканската партия.

19 Даян Файнстайн (1933) е член на Демократическата партия на САЩ: кмет на Сан Франциско 1978-1988, а от 1993 г. е сенатор от Калифорния. Тя е първата жена от еврейски произход в американската история, достигнала до длъжността сенатор.

20 В град Пулман, щата Илинойс, на 11 май 1894 г. около 3000 железничари от компанията „Пулман" блокират движението на влаковете в посока Чикаго. Те протестират срещу намаляването на заплатите им. Към протестиращите в 27 щата в страната се включват близо 250 000 души. Президентът Гроувър Кливланд прекратява стачката, изпращайки армия.

Джонатан Таплин (1947) е американски писател, филмов продуцент и учен. Роден е в Кливланд, Охайо, но живее в Лос Анджелис от 1973 г. Завършил е Принстънския университет и е почетен директор на лабораторията за иновации към фондация „Аненберг" в Университета в Южна Каролина за комуникация и журналистика.


Сцена от *Exodos* на Саша Валц

Вариации върху тема бягство

Exodos или бежанецът в нас

Описанието на бягството се вижда най-често през призмата на покоя. Липсата на родина не е нищо лошо.

Илия Троянов[1]

Митологичният поглед към света

Темата е стара като света и съществува, откакто има човечество. В превод от гръцки думата exodos, exodus означава бягство на голяма група хора от една страна, определена местност или регион на света. С exodos се обозначава финалната сцена в гръцката трагедия, завършваща като раздяла с живота и отиване в царството на смъртта. Преминаването от едно екзистенциално измерение в друго означава едновременно с това освобождение, достигане до вътрешна и външна свобода. Бягството на Мойсей от Египет с дванадесетте израелтянски племена е описано в библията (втора книга Моисеева) именно като exodus. „И Мойсей каза на своя народ: *Не забравяйте, че по-рано вие бяхте роби“.*

Идеята за мита и митологичното пронизва изкуството на всички епохи. Типично за нея е съживяването на определени архетипи, които при всеки автор, конкретни произведения или сценична интерпретация се тълкуват по различен начин. Така митологично и политически актуално, извисено и злободневно образуват всеки път нова симбиоза. Невралгични феномени като тези за емиграцията и миграционните процеси в света получават чрез изкуството художествена значимост, екзистенциални моменти от човешкия живот достигат митични мащаби.

Биологичният поглед към света

Когато много обекти се движат гъсто в пространството, се образува облак. Такава е глобалната звукова картина в моите произведения или както аз я наричам - Wanderklang.[2]

Адриана Хьолски

В биологията съществуват две понятия, свързани с поведението на дивите животни, рибите или насекомите по време на миграция или при внезапна опасност. От различните локални огнища движението на живите същества се преобразува в единен модел на движение (Schwarm), който всеки момент може да измени своята форма, скорост и характер на движението. При възникване на неочаквана, застрашаваща живота опасност - природна катастрофа, пожар, земетресение, война - швармът се превръща в Stampede: това е внезапното хаотично бягство на животински или човешки маси, поставени при екстремни обстоятелства. Такова, предизвикано от паника масово бягство, белязано от агресии, сблъсъци и неочаквани промени на движението, е източник на огромно количество акумулираща се, но и разрушителна енергия.

В метафоричен план тези биологични феномени могат да бъдат отнесени и до голяма част от музиката след втората световна война. С появата на електронната епоха, музиката на Щокхаузен, Лигети и Ксенакис, достигайки до Луиджи Ноно (особено *Прометей*) и такива постмодерни явления като например творчеството на Адриана Хьолски, в музикалното формообразуване настъпват съществени промени. Това е свързано с движението, взаимоотношението и видоизменението на огромни звукови маси, чиито ход, ритъм и характер в повечето случаи изглеждат непредвидими. Образуват се нейерархични, многоизмерни самоорганизиращи се системи, основани върху непрекъснатата метаморфоза. Организирано и хаотично често възникват симултанно, достигайки до онази експлозивна граница, където натрупаното напрежение се превръща в енергия на разпада. Тоталността на движението на хетерогенните фактурни пластове измества познатите от класико-романтичното мислене затворени форми и ги превръща, както и при природните явления, в комплексни, самоорганизиращи се под влияние на сложни вътрешни взаимоотношения отворени системи. Творческият акт придобива характера на една „малка космология“, по определението на Пиер Булез[3]. В това негово разбиране се отразяват модерните схващания за комплексността на света и представата за универсума като динамична и непрекъснато видоизменяща се система.

Бягащият човек

Водещите уседнал живот завиждат на номадите заради тяхната свобода, но никога не биха сменили съдбата си с тяхната.

Илия Троянов[4]

Бягащите хора са навсякъде между нас. Те са в медийното пространство. Получаваме ли обаче истинска представа за количеството жертви на войни и насилие, за безбройните хора, прогонени от домовете, родните им места и родината им? От друга страна, наясно ли е всеки от какво му се налага да бяга? Не ни ли се иска понякога да избягаме от самите нас, от нещо, което ни гложди, което ни пречи да се чувстваме в съгласие със себе си и със света? Не търсят ли много хора спасение от измъчващите ги вътрешни проблеми именно в бягството, в смяната на територията?

Всеки човек е самостоятелен индивид. Всеки има своите мечти и съкровени желания, всеки има право на място под слънцето. Невъзможността те да бъдат осъществени изпепелява душата, превръща вътрешния свят на човека в апокалипсис. Изследването на ирационалния свят на кошмарите - много често и като клинична диагноза, е тема на експресионизма, чиито ненадминати върхове в музиката са монодрамата *Очакване* от Арнолд Шьонберг и *Воцек* от Албан Берг. Днес полезрението на съвременното изкуство надхвърля душевната драма на отделния човек. Художникът все повече се превръща в сеизмограф на масовите феномени, предизвикани от глобалните събития на планетата, разрушаващи равновесието в природата и човешките общества.

Колективното бягство в хореографската постановка „Exodos” на Sasha Waltz&Guests на Рурското триенале в Бохум

Тъй като държавата трябва да въплъщава най-висшия израз на цивилизацията, се предполага, че бежанците със самото свое съществуване поставят тази висша инстанция под въпрос. Следователно, става въпрос за варвари.5

Илия Троянов

Exodos се нарича новата постановка в режисурата и хореографията на Саша Валц и нейната балетна компания с участието на гостуващи танцьори. С нея се отбелязват 25 години от основаването на ансамбъла в Берлин. Това е и един своеобразен „екзодус“ на хореографката, която от следващия сезон се разделя с колектива си, за да поеме функцията на съ-интендантка на единствената в Германия самостоятелна държавна танцова институция Staatballett.

Тема на спектакъла е колективното бягство, масовата психоза и нейните трагични последствия. Енергията на бягството е толкова силна, че отделната личност не би могла да се промъкне през масите от хора, принудени да напуснат жизнените си пространства. Мотивите за действие и душевните състояния на различните индивиди оживяват в хореографията на Валц чрез жестиката и езика на модерния класически танц и музиката.

Безкрайните лица на катастрофата

Видът на бежанците обезпокоява водещите заседнал живот. Хората в бягство носят своето състояние в един куфар, една раница или просто в пластмасова торбичка.[6]

Илия Троянов

Отвореността и комплексността на драматургията е основна черта на спектакъла *Exodos*, едновременно наподобяващ жанра на пърформанс и хепънинг.

Представлението протича в рамките на три часа без пауза. Човек не може да си поеме дъх от сменящите се групови динамики, неочакваните акустични и светлинни контрасти; и особено от множеството художествени, културни, музикални и политически внушения. Музиката (Soundwalk-Collective), както и светлината (Urs Schönebaum) действат подсъзнателно. Те изпълняват ролята на светлинни и звукови завеси, които непрекъснато изменят ритъма, характера, големината и плътността на хореографското движение. Използваният арсенал от жестика и танцови елементи е неизчерпаем.

Действието, в което непосредствено е въвлечена и публиката, се развива симултанно навсякъде в театралното пространство (сценография Хайке Щупелиус, Саша Валц). Местата, където се образуват сценичните площадки, са отбелязани стриктно с определени знаци.

Тъмнината, в която зрителят трябва да проникне при влизането си, е непрогледна, а театралното пространство на 150 метра дългото Jahrhunderthalle изглежда безпределно. Постепенно зрителните сетива започват да различават отделни, едва осветени участъци, в които са разположени тесни стъклени клетки с големина на човешки ръст. Музейни експонати или живи хора? Да, това са човешки фигури, застинали в странни пози и необичайни жестове, сякаш изненадани от смъртта, подобно на онези, които туристът може да наблюдава в Помпей (музея на вулкана Везувий) край Неапол. При по-внимателно вглеждане се забелязва мигането на клепките, пулсирането на вените и миниатюрните капки пот по лицата, издаващи живота на човека в затворена клетка (изолатор, затвор, бежански лагер?).

Една след друга клетките ритуално биват отваряни и актьорите влизат в играта, смесвайки се с публиката, но и насочвайки зрителите към местата, където се извършват събитията. Зрителски места, редове, столове не се виждат. Не са и необходими, тъй като публиката непрекъснато се движи в по-големи или по-малки групички в (на пръв поглед) хаотични посоки, „подбутвани“ или водени за ръка от пъстроцветно облечените танцьори към едновременните танцувални площадки. Облеклата (костюми Federico Polucci) представляват разнообразни, напластяващи се едно върху друго парчета плат в най-невероятни, фантастични комбинации. При започване на действието по протежение на цялото хале се движи огромна кутия от плексиглас с набъскани в нея хора. Кораб с бежанци, пропускателен пункт, транзитна територия? Асоциациите продължават да се напластяват при появата на голямото корабно въже, изпълняващо амбивалентни функции: с него се изтеглят удавените след корабокрушението, заедно с това то служи като средство за измъчване на затворниците, но и като примка за самоубийците. По земята в различни положения лежат човешки тела - оковани във вериги пленници, трупове или смъртно ранени?

Впечатлението за извършващ се апокалипсис се засилва от музиката, представляваща калейдоскоп от техно-, хевиметал и електронни звуци, наподобяващи заобикалящата градска среда, корабни сирени, самолетен шум ... и пеене на птички (горчива ирония на системно унищожаваните екосистеми на земята?). Паноптикумът от звуци, озвучаващ хаоса, безсмислието и краят на света достига до две, невероятни по въздействие кулминации с цитати от голямата музика: Баладата на Сента („Летящият холандец“, Вагнер) и Малеровата Шеста симфония. В баладата, изпята на живо от една от танцьорките на състава (в съпровод на вятърна машина), звучеше надеждата за спасението на прокълнатия Холандец и неговия кораб в бушуващия океан на Мрака. Появата на първата част от Малеровата симфония в разгара на дяволската стихия на танца отваря бездна в душите на хората. Какво повече може да има след нея? Още по-голяма бездна, която те вече престават да осъзнават. Главозамайващият ритъм на вакханалията превръща страшния апокалипсис в банална дискотека, изпълваща цялото пространство на халето, с участието на целия танцов колектив (повече от 50 души) и публиката от стари и млади, неусетно въвлечена от участниците в ритъма на екстаза. Съзнателно „инсценирали“ зрителите в тоталното сценично движение, танцьорите също така неусетно си възвръщат своята театрална територия. На изпразнената сцена като една невъзможна утопия се появяват едни нови Адам и Ева и с тяхната любов историята на света като че ли започва отново... Само количките с недъгави хора, движещи се по сцената, завързаните за корабното въже тела и влачените ранени и мъртви напомнят за онова, което се е случило с човечеството.

Новата експресивност

Бягството може да бъде разбрано единствено чрез движението. Движението само по себе си не е нито добро, нито лошо.

Илия Троянов

Exodos пресъздава един глобален акустично-визуален свят от движещи се огледални пространства, в които се разказват истории, създават се колективни и индивидуализирани фигури. Непрекъснатата трансформация - от максимално индивидуализиране и диференциране на движението до хомогенизиране и интеграция на материала, преобразува локалните огнища в конгломератни маси, възникващи от лавинообразното нарастване на стихийните потоци. Отделните елементи съществуват независимо едни от други и заедно с това са части от цялата плетеница. Метаморфозите на танцовите движения напомнят вариации от Шуманов тип – „плетката“ като че ли е една и съща, но винаги в различна форма, гъстота и динамика на изграждането. Това е един нов вид художествена експресивност, възникваща като резултат от едновременното действие на структурни и хаотични процеси, влизащи в различни взаимоотношения. Възвръщането към първоначалното ядро (прозрачната клетка-изолатор-затвор) е винаги начало на ново състояние, водещо до ново напрежение, идващо от конфликта между създаденото и неговото разрушение. Показана е драмата в нейните вътрешни движения – от раждането на живота до отиване в Нищото. Възможна ли е утопията в днешно време? Въпросът остава без отговор.

Наблюдавайки светещите очи на хората около мен и нестихващите ръкопляскания в края на спектакъла, за пореден път си мисля за магията на сцената. А тя не е възможна без хуманните идеи и ненатрапчивите послания, които повече от всякакви медии карат зрителя да се замисли над някои неща извън неговото ежедневие. Спирам се на тази хореографска постановка, фокусираща в себе си една извечна екзистенциална тема и нейното съвременно актуализиране, защото модерността не се отнася само до една или друга форма в изкуството. Определящи са не конкретният материал, технически и изразни средства, а самият поглед към света.

Мария Костакева

---

[1] Вж. Ilija Trojanow. Nach dem Flucht. Frankfurt a.M. 2017, S. 71 (собствен превод). По-нататъшните цитати са от същата книга.

[2] Вж. Maria Kostakeva. Metamorphose und Eruption. Hofheim 2013, S. 49.

[3] Вж. Pierre Boulez, Werkstatt-Texte, Berlin 1972, S. 64.

[4] Ilija Trojanow. Nach dem Flucht., С. 74

[5] Пак там, С. 74.

[6] Вж. Под черта Nr. 1, с. 72.

Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

www.kweekly.bg

Адрес на редакцията

1421 София, ул. *Милин камък* 14, VI етаж

e-mail: kultura@kweekly.bg

Редакционен екип

Копринка Червенкова, Геновева Димитрова, Екатерина Дочева, Кирил Василев, Людмил Веселинов, Марин Бодаков, Мая Колева, Никола Вандов, Теодора Георгиева, Христо Буцев.

Автор на главата на вестника Кирил Златков

Издава фондация „Пространство *Култура*“ ISSN - 2603-4441